لغة المسرح
عند ألفريد فرج

د. نبيل راغب



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

الاخراج الفنى : عفاف توفيق

دراسات
أدبيـة

لغـة المسـرح
عند الفـريد فـرج

مقدمة

لعل الريادة الحقيقيــة التى أضافها ألفريد فــرج الى المسرح المصرى المعاصر ، تكمن فى مجال اللغة الدرامية أو الدراما كلغة فنية • فمسرحياته تمتلك لغة درامية مبتكرة ومتنوعة طبقا لنوعية الشكل والمضمون ، لغة جعلت لمسرحه مذاقا خاصا به سواء أكان يعالج مضمونا تاريخيا أو أسطوريا أو معاصرا • وهذا المذاق الخاص دليل على اللغة الدرامية الناضجة التى لا تتــأتى للكاتب الا بعد استيعاب وهضــم التقاليد المسرحية العالمية ، ومحاولة استنبات أنواع جديدة منها تلائم التربة المصرية •

ومسرحنا المحلى لا يزال يفتقر كثيرا الى هذا النوع من اللغة الدرامية • وهى ظاهرة قد تكون نتيجة طبيعية لتقاليد الفن المسرحى التى لم تترسخ بعد فى تربتنا • فاذا كان تاريخ المسرح العالمى يقترب من خمسة وعشرين قرنا ، فان عمر مسرحنا المحلى لا يزيد على قرن واحد • ولذلك لا يزال كتاب كثيرون يعجزون عن التفريق بين لغة المسرح كفن له أسراره ومواصفاته الخاصة ، وبين لغة الحياة اليومية كمجرد أداة لنقل الأفكار بين البشر تحقيقا لأهداف عملية وظيفية فقط •

واذا حاولنا أن نتتبع المراحل التى تبلورت من خلالها لغة المسرح ، سنجد أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو يشكل

البداية العلمية الحقيقية لهذه المراحل ففى الفصل السادس يوضح أن لغة المسرح ليست مجرد كلمات أو أقوال • فالمأساة ـ فى نظره ـ محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول محدد ، من خلال لغة مزودة بألوان من الجمال اللغوى يختلف باختلاف الأجزاء المستعملة فيها ، وتسهم فى احداث أثر المسرحية ، بحيث تؤدى هذه المحاكاة الى التطهير من خلال اثارة عاطفتى الخـوف والعطف ، ليس بالسرد ، وانمـا باثارتها لهذين الانفعاليين من خلال توظيف خاص للغة المستخدمة •

والأحداث الدرامية التى تثيرها الشخصيات فى المأساة تعتمد على القول والنشيد والمنظر المسرحى والأخلاق والفكر وغير ذلك من عناصر لغة المسرح • ويعنى أرسطو بالأخلاق ، السلوك العملى الذى يميز الشخصيات ، كما يعنى بالفكرة أو الرأى الذى يعبر عنهما بالكلمة • لكن لغة المسرح لا تصل الى قمة تأثيرها الا من خلال تركيب الأحداث ، وهو التركيب الذى يعتبره أرسطو أهم عناصر هذه اللغـة الدرامية التى تحتم على الكاتب المسرحى ، وهو يؤلف الحكاية ، أن يضع نفسه مكان المتفرج ، فيرى عمله بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث ذاتها ، ويتيقن التمييز بين ما يناسب هذه اللغة وبين ما لا يناسبها ، فالمأساة لا تستهدف جلب أية انفعالات ، وانما الانفعالات الخاصة بها فقط ، والتى تصدر عن الأحداث ذاتهـــا •

ثم يأتى هوراس (٦٥ ـ ٨ ق•م) ليتكلم عن لغة المسرح فى كتابه « فن الشعر » أيضا ، ويؤكد أن هذه اللغة فعل كما هى سرد • وما تسمعه الأذن أقل تأثيرا مما تراه العين • فالعين أكثر قدرة على تعليم المتفرج • لكن هوراس يحذر من أن يضع المؤلفون على منصة المسرح ما يجب أن يحدث خارجها • فهناك أشياء عدة لا ينبغى أن تظهر للعيان ، أشياء يأتى الممثل ويقررها فى اللحظة التـالية لوقوعها • كذلك يشترط هوراس الحس الدرامى القويم والعميق لكل من يتصدى لاستخدام لغة المسرح • وعندما تختمر الفكرة فى ذهنه ، فان الألفاظ اللازمة للتعبير عنها ستتدفق من تلقاء نفسها •

أما لوب دى فيجا (١٥٦٢ ـ ١٦٣٥) الكاتب المسرحى الأسبانى فقد تكلم عن لغة المسرح من واقع خبرته الطويلة

العريضة ، وحصيلته الضخمة من المسرحيات التى تجاوزت الألف • يقول ان الكاتب المسرحى الناضج يعرف كيف ينقى لغته من كل الشوائب التى يمكن أن تفسد من تأثيرها الحاد والمباشر • لكنه فى الوقت نفسه لا يفرط فى استعمال الأفكار اللامعة أو الحكم فى معالجته للأحداث الدرامية ، اذ يكفيه أن يكون الحوار عنده غير مفتعل أو مصطنع • لكن اذا تعلق الأمر بشخصية يفترض فيها القدرة على الاقناع الفكرى والنصح الحكيم ، فان الأفكار اللامعة والحكم الشاملة تصبح ضرورة واجبة • وهذا موقف طبيعى للغاية • فالرجل الذى يقنع أو ينصح ، أو يثنى عن العزم ، يستخدم فعلا لغة تختلف كلية عن لغة العامة • فاذا كان المتحدث ملكا ، تحدث بجلال عظيم ، واذا كان شيخا نسب اليه المؤلف تواضعا حكيما • أما عن العشاق ، فمن الطبيعى أن تعبر ألفاظهم عن هواهم الجامح الذى يحمل المتفرج على الانفعال • أما المونولوج فأداة الممثل القدير كى يدفع الجمهور الى أن يسأل نفسه ويجيب • ولن يتأتى كل هذا للكاتب المسرحى الا اذا تجنب تصوير الأمور المستحيلة ، فشعار الفن هو محاكاة ما يشبه الحقيقة فقط • فعلى الخادم مثلا ألا يعالج الأمور السامية ، أو ينطق بالحكم ، كما فى بعض المسرحيات غير المقنعة • كذلك يحتم دى فيجا أن يتجنب الكاتب نقض شخصياته لأقوالها السابقة •

أما جان راسين (١٦٣٩ ــ ١٦٩٩) الذى يعد من أعمدة المسرح الفرنسى فيوضح أن لغة المسرح التى تفتقر الى الايقاع لا يمكن أن تحمل فى طياتها أية متعة للمتفرج • واذا كان قد اقتصر فى حديثه على الايقاع الشعرى ، فانه تكلم عن لغة المسرح بصفة عامة • فهو يتفق مع أرسطو فى أن المأساة تتألف من ستة أجزاء يستخدمها المؤلف فى عملية توصيلها الى الجمهور وهى : الرواية ، والأخلاق ، والالقاء ، والاحساس، والديكور ، وكل ما يخاطب العين ، والغناء • ولذلك فان لغة المسرح تتعامل مع عقل المتفرج وعاطفته ، كما أنها تخاطب أذنه وعينيه : أى أنها تتسلل اليه من كل المنافذ المتاحة •

ثم يأتى كارلو جولدونى (١٧٠٧ ــ ١٧٩٣) الكاتب المسرحى الايطالى ليحدثنا عن تجربته الخاصة فى التعامل مع لغة المسرح فيقول انه فى بدء حياته كان يقوم بأربع عمليات

كي يصل الى البناء الصحيح للمسرحية • في العملية الأولى كان يضع الخطة العامة التي تقسم المسرحية الى ثلاثة أجزاء رئيســية : العرض ، والعقدة ، ثم الخاتمة • وفي العملية الثانية كان يقسم الحركة الى فصول ومشاهد ، وفي الثالثة يحدد حوار أهم المشاهد ، وفي الرابعة يبلور الحوار العام للمسرحيــة • لكن خبرته العمليــة كثيرا ما دفعته الى تغيير ما أتممه في العمليتين الثانية والثالثة عند وصوله الى العملية الأخيرة ، ذلك أن الأفكار تتتابع ، والمشهد يجر مشهدا آخر ، والكلمة التي يعثر عليها مصادفة تولد فكرة جديدة ، وبعد مضي بعض الوقت ، توصل الى ضغط العمليات الأربع في واحدة • فعندما تتضح الخطة والأقسام الثلاثة في ذهنه ، فانه يبدأ فورا ويواصل العمل حتى النهاية ، مؤمنا بأن كل الخطوط لابد وأن تؤدي الى نقطة معينة ، أي خاتمة الحركة ، وهي الجزء الرئيسي الذي يبدو أنه أداة للفصل والتحديد والتجسيد والتطوير لكل عناصر المسرحية ، وهو الذي يحدد لكل مسرحية اللغة التي تمنحها شخصيتها المتميزة •

أما الكاتب المسرحي الفرنسي بومارشــيه (١٧٣٢ ـ ١٧٩٩) فقد أوضح في مقدمته لأولى مسرحياته « أوجيني » الفروق النوعية بين استخدامات كل من الشعر والنثر في لغة المسرح • يرى أن المسرح الجاد لا يحتمل الا الأسلوب البسيط الخـالي من الزخرف والزينـة ، لأنه يستمد كل مجـاله من المضمون ونسيج الموضوع وتطوره وقدرته على اثارة اهتمام المتفرج به • والحكم ممنوعة فيه منعا باتا ، الا اذا عبر عنها بالفعل • والشخصـيات الناضجة لا تستخدم الحديث أو تفتعل الحوار بهدف اثارة الاهتمام بها ، فالبلاغة في هذا المجال ليست بلاغة الشعر أو النثر ، وانما هي بلاغة المواقف• واللغة الوحيدة التي يسمح للكاتب المسرحي بها انما هي لغة الأهواء السريعة القوية القاطعة الصاخبة الصادقة ، تلك التي ترفض حشد الألفاظ وافتعالها من أجل اكمال الوزن وتكلف القافية • فالشعر هو خادم الدراما وليس العكس • واذا حتمت الدراما استخدام النثر ، فلابد من الرضوخ لهـذه الحتمية • كذلك لا ينبغي أن يثقل هذا النثر بالمحسنات ، فلابد من التضحية فيه دائما بالأناقة اللفظية في سبيل القوة الدرامية ، خاصة اذا اضطر المؤلف الى أن يختار بينهما •

أما الشاعر المسرحى الألمانى فردريك شيللر (١٧٥٩ — ١٨٠٥) فقد عالج فى مقدمته لمسرحيته « عروس ميسين » الدور الذى يلعبه الكورس فى تشكيل لغة المسرحية ٠ فالكورس فى حد ذاته ليس شخصية تتحدث عن قضية خاصة بها ، وانما فكرة عامة تؤثر فى الحواس تأثيرا قويا ، وتخلق جوا من المهابة التى تجعل المتفرجين خاشعين ، وتسد الفراغ الذى قد يحدث فى بعض أجزاء الحوار ٠ ولذلك يتعدى الكورس عالم الفعل الضيق الى الماضى والمستقبل والأزمنة البعيدة والانسانية جمعاء ٠ فهو يستخلص النتائج الخالدة فى الحياة ، ويعبر عن دروس الحكمة ، لكنه يفعل ذلك بكل ما أوتى من قوة خيال وجرأة فى الشعر الغنائى الذى يخطو على قمم المثل الانسانية العليا ، مستعينا فى كلماته وحركاته بكل ما فى الموسيقى والايقاع من قوة مادية ٠

ان الكورس يطهر المأساة الشعرية بفصله التفكير عن الفعل ، ومن ثم يضفى على الفعل قوة الشعر ، نتيجة لهذا الفصل ذاته ٠

ويعالج الكاتب المسرحى الألمانى جورج بوشنر (١٨١٣ — ١٨٣٧) الأسلوب الذى تستخدمه لغة المسرح عندما يكون المضمون مستمدا من التاريخ ٠ فالشاعر المسرحى فى نظره يحتل مرتبة أعلى من المؤرخ لأنه يخلق التاريخ مرة أخرى ، ويغوص بنا فى حياة أحد العصور بدلا من أن يقدم لنا سردا جافا عنه ، ويرينا الطبائع البشرية بدلا من الخصائص التاريخية العامة ، والوجود الملموس بدلا من الوصف المجرد ٠ واذا كان من الضرورى أن يقترب الشاعر من التاريخ كما كان فعلا ، كلما أمكنه ذلك ، فان ذلك لا يعنى أن يحيل مسرحيته الى سرد مباشر له ٠ بل عليه أن يستفيد دراميا من الشخصية أو الفترة التاريخية التى يعالجها ٠ فاذا كانت لغة العصر بذيئة مثلا ، فلا مانع من استخدام هذه البذاءة فى الحدود التى تتيحها جماليات اللغة المسرحية ٠ فالشاعر لا يدرس علم الأخلاق ، بل يبدع الوجوه ويخلقها ، ويحيى الأزمنة الغابرة ٠ وفى استطاعة الناس أن يتعلموا منه كما يتعلمون من دراستهم للتاريخ أو ملاحظاتهم لما يدور من حولهم فى حياتهم اليومية ٠ واذا نظرنا الى الموضوع برمته من الناحية الأخلاقية التقليدية الضيقة ، فلا داعى لدراسة التاريخ الذى

يروى الكثير من الأمور غير اللائقة . أما فيما يتعلق بالشعراء المثاليين المزعومين ، فان بوشنر يرى أنهم لم يخلقوا سوى دمى أنفها فى السماء وحديثها فخم مصطنع ، لا بشرا من لحم ودم يحس المتفرج المهم أو فرحهم ، وتثير أقوالهم وحركاتهم اعجابه أو احتقاره .

أما الشاعر المسرحى الفرنسى ألفريد دى موسيه (١٨١٠ ـ ١٨٥٧) فقد قدم تساؤلات عنيفة حول لغة المسرح : ألم يحن الوقت بعد لكى نثبت أن المأساة شىء يختلف عن تمثال يلقى الشعر ، ونبين ، فى نهاية الأمر ، أن الشخصية تستطيع أن تفعل شيئا وهى تتكلم ؟! ألم يحن الوقت بعد لاعادة الأسلوب الحاد المركز المشحون الى الموضوعات الجادة ، والتخلى عن « اللف والدوران » فى الكلام ، تلك الطريقة الفخيمة التافهة التى تلف وتدور حول الفكرة ؟

ويوضح المؤلف المسرحى البلجيكى موريس ميترلنك (١٨٦١ ـ ١٩٤٩) أن الصمت فى لغة المسرح لا يقل فى قدرته التعبيرية عن الكلام . فقد مضى الوقت الذى كان المؤلفون المسرحيون يركزون فيه على عنف القصة ، ويزعمون تسليتنا بنفس نوع الأعمال والأفعال الذى كان يمتع البرابرة الذين اعتادوا الصخب والتآمر والخيانة والقتل ، فى حين أن أكبر جزء من حياتنا ينقضى بعيدا عن الدم والصراخ ، والسيوف ، وأن دموع البشر أصبحت صامتة لا ترى ، وتكاد تكون روحانية . ولذلك يتحتم على لغة المسرح أن تجسد هذا الصمت البليغ بعيدا عن صخب الأفعال . ان جمال المآسى لا يكمن فى الأفعال ، بقدر ما يكمن فى الكلمات ، وهذا الجمال العظيم لا يوجد فحسب فى الكلمات التى تصاحب الأفعال وتفسرها ، بل لابد من شىء آخر غير الحوار الضرورى ظاهريا . فالكلمات التى تبدو لأول وهلة وكأنها غير مفيدة ، هى وحدها التى تجسد روح العمل الفنى . ولذلك يوجد دائما الى جانب الحوار الضرورى ، حوار آخر قد يبدو لأول وهلة كماليا ، لكن المتمرس الخبير بالمسرح ولغته سرعان ما يدرك أنه الحوار الوحيد الذى تستمع اليه النفس بعمق ، لأن المؤلف يخاطبها من خلاله فقط . ومن المؤكد أن الحوار الذى تنهض عليه المسرحيات العادية لا يطابق الواقع أبدا ، لكن جمال المآسى الغامض يكمن بالذات فى الكلمات التى

تسعى لابراز هذا الواقع الظاهرى ، والتى تحمل بين طياتها حقيقة أعمق منه بكثير ، وأقرب ــ بطريقة لا مثيل لها ــ الى الروح الخفية التى تسرى فى قصائد الشعر ٠

ويؤكد ميترلنك أن هذه القصـــائد تقترب من الجمال والحقيقة العليا بالقدر الذى تحذف به الكلمات التى تفسر الأفعال ، لتستبدل بها كلمات تفسر ، لا ما يسمى « بالحالة النفسية » ، وانما مجهودات مستمرة لا يدرك كنهها ، وتبذلها النفس لتصل الى جمالها وحقيقتها ، وبهذا القدر أيضا يقترب الشعر من الحياة الحقيقية ٠ ومن هنا كان اعجاب ميترلنك بابسن وخاصة فى مسرحية « سيد البنائين » التى يمزج فيها الحوار الداخلى بالحوار الخارجى فى تعبير واحد أدى الى قوى جديدة تسيطر على هذه المسرحية التى تمشى وهى نائمة على حد تعبير ميترلنك ٠ فكل ما يقال فيها يخفى ويكشف فى آن واحد عن مصادر حياة مجهولة ٠ ولذلك فان لغة المسرح الحقيقية قادرة على التوغل فى مناطق كثيرة أخصب وأعمق وأهم من مناطق العقل أو الذكاء ٠

ويتناول الكاتب المسرحى أوجست سترندبرج (١٨٤٩ ــ ١٩١٧) قضية لغة المسرح من زاوية جديدة وشاملة ، فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته « الآنسة جوليا » ١٨٨٨ ، فيؤكد أن هــذه اللغة تشمل البنــاء الدرامى بشخصياته ومواقفه وأفكاره وأحاسيسه ، وليس مجرد الحوار التقليدى ٠ فهى قادرة على تجسيد كل التناقضات والعناصر المتنــاثرة التى تشــكل النفس البشرية ٠ ولذلك حــرص سترندبرج على تجسيد الكيفية التى تكونت بها شخصياته ، تاركا الضعيف منها يسرق الكلمات من الأقوى منه ويرددها ٠ وهى لا تسعى وراء الموعظة والنصح ، ولا تسأل أسئلة بلهاء لتنتظر أجوبة ذكية ٠ كما تجنب سترندبرج الافتعال والجناس وغير ذلك من الملامح التى ميزت الحوار فى المسرحيات الفرنسية ، وترك الأذهان تعمل بطريقة غير منتظمة ، كما تفعل حقا فى الحديث، حين لا يستنفذ موضوع أبدا ، بل تقدم كل فكرة للفكرة التى تليها قوة الدفع الكفيلة بتطويرها ٠ لذلك كان الحوار فى المشاهد الأولى مشحونا بمادة فكرية خصبة ، يمكن أن تتردد أصداؤها فى مشاهد متناثرة بعيدة بحيث يتم صقلها

وتفسيرها وابراز جوانبها المتعددة ، كأنها موضوع أحد المؤلفات الموسيقية بكل تنويعاتها المختلفة ٠

ويرى سترندبرج أن العناصر الرئيسية التى تشكل لغة المسرح بالاضافة الى الحوار التقليدى هى : المونولوج ، والتمثيل الصامت ، والباليه ٠ وهى التى كانت فى الأصل تكون فى المأساة القديمة وحدة متكاملة ، قبل أن يتحول الغناء الفردى الى مونولوج ، والكورس الى باليه ٠ واذا كان الكتاب الواقعيون قد استبعدوا المونولوج لأنه يبدو غير حقيقى ، فان سترندبرج قد برر استخدامه دراميا ، ومن ثم جعله يبدو واقعيا وحقيقيا ٠ فمن المحتمل أن تتحدث الخادمة الى قطتها ، وأن تثرثر الأم مع طفلها الرضيع ، وأن يتكلم النائم وهو يحلم ٠٠ الخ ٠ لكن كلما شعر سترندبرج بأن المونولوج على وشك أن يفقد قدرته على الاقناع الدرامى ، فانه سرعان ما يلجأ الى التمثيل الصامت الذى يتيح للممثل فرصة التعبير الحر ، وذلك بالاضافة الى الموسيقى التى تلعب دورا هاما فى تذكير الجمهور بالفكرة الرئيسية ٠

ويتسع مفهوم سترندبرج للغة المسرح حتى يشمل كل عناصر التأليف الدرامى من باليه وغناء وديكور واضاءة وماكياج ٠ ففى الديكور مثلا ، أخذ عن التأثيريين الطابع غير المتناسق المبتور للديكور وذلك لخلق الوهم بطريقة أسهل ٠ فما دام المتفرج لا يرى الغرفة كلها بأثاثها فانه يملك فرصة التخمين ، بحيث يستخدم خياله ويكمل الصورة ٠ كما أن سترندبرج اكتفى بديكور واحد ليجعل الشخصيات تثبت جذورها فى بيئة واحدة ، وليستبدل الديكور الفخم بالديكور التعبيرى المؤثر ٠ أما بالنسبة للماكياج ، فانه يتمنى وجود الممثلات اللاتى يفضلن الاقتراب من الحقيقة فى أدائهن لأدوارهن على ابراز جمالهن المبهر ٠

أما الكاتب الروسى أنطون تشيكوف (١٨٦٠ ـ ١٩٠٤) فيرى أن لغة المسرح لابد أن تكون تلقائية وعفوية حتى تملك الطاقة على التطور الطبيعى والخلاق دون تدخل من الكاتب ٠ ولذلك فانه يرفض المفهوم التقليدى للبطل والبطولة ، وهو المفهوم الذى يطالب باحداث أو افتعال بعض التأثيرات المسرحية ، مع أن الانسان فى حياته العادية لا يطلق على نفسه رصاصة فى كل وقت ، أو يشنق نفسه ، أو يصرخ

معلنا حبه ، أو يعبر عن أفكاره العميقة فى سيل متدفق ٠ فهو فى أغلب الأحيـان يأكل ويشرب ، ويغـازل ، وينطق بالحماقات ٠ وهذا ما ينبغى أن نراه على المسرح ٠ فلابد من كتابة مسرحيـة يروح فيها البشر ويجيئـون ، ويتنـاولون العشـاء ، ويتحدثون عن الجو ، ويلعبون الورق ، لا نتيجة لارادة المؤلف ، ولكن لأن الأمور تسـير على هذا النحو فى الحياة الحقيقية ٠ ولذلك يرفض تشيكوف الانقياد وراء أى مذهب بعينه من مذاهب الفن والأدب ، اذ لا ينبغى أن تتحول لغة المسرح الى قوالب جامدة أو أطر جاهزة ، بل ينبغى أن تترك الحياة على ما هى عليه ، والبشر كمـا هم ، حقيقيون لا مبالغة فيهم ولا افتعال ٠

أما الأديب التشيكى فرانز كافكا (١٨٨٣ ــ ١٩٢٤) فيرى أن لغة المسرح أكثر قدرة على استيعاب النفس البشرية من الرواية التى تكتفى بالسرد ، أما الدراما فترينا فعلا كل ما يحدث ، حتى ما يعتبر مجرد حدث ثانوى ٠ ولذلك يطالب كافكا الروائيين بالاستفادة من هـذه اللغة الغنيـة الخصبة القادرة على جعل الحياة تسرى فى كل الأشياء التى تلمسها بعصاها السحرية ٠

ويبرز مفهوم الأديب الايرلندى برنارد شو (١٨٥٦ ــ ١٩٥٠) للغـة المسرح فى كتابه « جوهر الابسنية » الذى يؤكد فيه أن التجديد الفنى فى مسرحيات ابسن وما بعدها هو : أولا ، ادخال الحوار وتطوره حتى يغطى الحركة ويتداخل معها الى درجة الهضم النهائى ، مما يجعل الحوار والحركة متطابقتين من الناحية العملية ، ثانيا ، جعل المتفرجين أنفسهم شخصيات فى المسرحية ، وأحداث حياتهم أحداثا فى المسرحية، ثالثا ، هجر الحيل المسرحية القديمة التى كانوا يخدعون بها الجمهـور على أساس أن ما يراه على المنصـة شخصيات واقعية وظروفا يحتمل حدوثها ، فى حين أنه لا يرى سوى الوهم المغلف بالمواعظ الفجة ٠

أما الشـاعر والكاتب المسرحى الأسـبانى فريديريكو جارثيا لوركا (١٨٩٩ ــ ١٩٣٦) فيرى أن لغة المسرح هى لغة الحضارة الانسانية ٠ والشعب الذى لا يفهم هذه اللغة ، شعب محتضر ان لم يكن قد مات ، وكذا المسرح الذى لايحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ٠ فالمسرح مدرسـة

للدمع والضـحك ، ومنبر حـر يمـكن الدفاع من فوقه عن الأخلاقيات الحضارية ، واستخلاص القوانين الخالدة لقلب الانسان ومشـاعره ، كل ذلك بالأمثلة الحية الملموسـة ٠ فلا توجد لغة أخرى أكثر منه تعبيرا ، وأفيدها فى بناء البلاد ٠ انه البارومتر الذى يسجل عظمتها أو ضآلتها ، اذ يستطيع المسرح الحساس ، الحسن التوجيه فى مستوياته كلها من المأساة الى الفودفيل ، أن يغير احساس الشعب فى بضع سـنوات ، بينما يستطيع المسرح الفاسد ، حيث تستبدل الأجنحة بالحوافر ، أن يضر أمة بأكملها ، ويجعلها تغط فى النـوم ٠

ويوضح المخـرج السويسرى آدولف آبيا (١٨٦٢ ــ ١٩٢٨) أن لغة المسرح بشموليتها لا يمكن أن تنحصر داخل حدود الكلمة التقليدية ٠ فالحياة فى نظره أهم من تصويرها الثابت الذى لا يتحرك ، أيا كان ، وبالأحرى ، من الكلمة ! لقد بلغ التدهور برجال المسرح حدا جعلهم ينظرون الى الكلمة على أنها أهم من الحياة ، بل ومن العمل الفنى نفسه ٠

لكن الكلمـة عنـد الأديب الفرنسى أرمان سـالاكرو (المولود ١٨٩٩) تعنى الحياة الدرامية للشخصية المسرحية٠ فالشخصيات لا تتنفس بالرئة ، وانما بالكلمات ٠ فالكلمة صوت وحركة وفعل وجمـال وانفعـال ٠ وعلى النقاد أن يبحثوا عن الحياة الشاعرية للمسرحية بدلا من البحث عن الحقيقة الشاعرية كشىء منفصل عنها ٠ فالحياة الشاعرية للمسرحيـة من شأنها أن تجنب المسرحية الوقوع فى خطأ الخطوط المتعثرة المبتورة ، الخالية من كل فكر أو فهم أو طابع ، وخطأ الكلمات المختزلة غير المفهومة ، والحوار الذى يدور بين الشخصيات وكأنه لا يهمها فى كثير أو قليل ٠

أما الأديب الفرنسى جان كوكتو (١٨٨٩ ــ ١٩٦٣) فقد حاول أن يحل الشعر المسرحى أو الدرامى محل « الشعر فى المسرح » ٠ فالشعر فى المسرح دانتيلا رقيقة تستحيل رؤيتها عن بعد ، وقد لا تمتزج عضويا بالنسيج ، أما الشعر المسرحى فقد يكون دانتيلا سميكة ، دانتيلا من الحبال ، سفينة فوق البحر ٠ انه المسرحية ذاتها بلحمها ودمها ٠ ولذلك يتحتم على الحوار أن يرسم كلوحة خلفية ، والنص القـادر

على استيعاب كل ابداعات التنفيذ والاخراج دون المساس به وبكلماته ، هو كل ما يحلم به كوكتو ٠

وكان المخرج الفرنسى لوى جوفيه (١٨٨٧ ـ ١٩٥١) من أبرز المهتمين بقضية المسرح واللغـة ٠ فالمسرح العظيم عنده لغة جميلة أولا وقبل كل شىء ٠ انه ينهض على أسلوب العمل الدرامى وطريقة كتابته ٠ فمقياس اللغة أقدر من أى عنصر مسرحى آخر على التمييز بين المؤلفات المسرحية وترتيبها من حيث الكيف ٠ فلا أهمية للرواية المنتقاة ، أو الموضوع ، أو حـركة المسرحيـة ، اذ ان كل الأهميـة تنهض على اللغـة وما توحى به ٠ ان ابداع المؤلف يكمن فى أسلوبه الذى صاغ به نصه المسرحى ٠ فالنص ، والكلمات المكتوبة المطبوعة ، ومجموع الردود ، والأحاديث ، والمونولوجات ، والديالوجات: هذه المجموعات الصغيرة المكونة من حروف سوداء على أرضية بيضاء هى الورق ، تمثل فى حقيقتها قوة بشرية فى أكمل أشكالها وقدرتها على البقاء ٠

ان الجوهر الحقيقى للجملة أو لبيت الشعر لا يتعلق بالنحو ، أو تركيب الجمل ، أو البلاغة ، أو المعنى المباشر ، بل يتعلق بالأحاسيس والمشاعر التى بلورها الشـاعر فى كلماته عندما كتبها ، والتى توقظها هذه الكلمات بعد ذلك فى قلب من يستمع اليها ٠ فالجملة أو بيت الشعر فى المسرح هى ، أولا وقبل كل شىء ، حالة يتحتم الوصول اليها ، قمة يتحتم على الممثل أن يصل اليها بحساسية تجعله يقول بيت الشعر بالكمال الذى كتب به ، يقوله باتقان كما لو كان هو الذى ابتكره وصاغه ، كمـا لو كان المؤلف يكتبـه ويقوله للجمهور من جديد فى التو واللحظة ، عندما ينطق الممثل بهذا البيت أو تلك الجملة ، يصل الى الجمهور عن طريق انفعال لا يفهم ، فلم تعد عملية الفهم بذات أهمية ٠ فالمتفرج لا يفهم معنى هذا البيت المباشر ، بل يفهم قدرته الخلاقة ٠

ويقول ألبير كامى (١٩١٣ ـ ١٩٦٠) انه بعد تجربته الطويلة كمخرج وممثل ومؤلف مسرحى ، آمن بأنه لا وجود للمسرح الا بالكلام والأسلوب ، ولا قيمة للمسرحية الا بوضع المصير الانسانى كله فى الاعتبار ، بكل ما فيه من بساطة وعظمة ، وذلك على غرار المسرح الكلاسيكى والمآسى اليونانية٠

أما المؤلف المسرحى الأمريكى آرثر ميللر (المولود عام ١٩١٥) فيرفض النظر الى الفن المسرحى من زاوية أدبية لمجرد أنه يستخدم الكلمات والايقاع والصور الشعرية ٠ فالمسرحية العظيمة هى تلك التى تلقى الضوء على أفعالها الأساسية ومعانيها الرمزية ، عندما تتجسد فوق المنصة ٠ والكلمة فى المأساة هى نقل الى لغة « الحدث » ، وقوة الحدث هى التى تمد اللغة بالقوة ٠ لذلك يضع ميللر الشعر فى المسرح فوق كل شيء ، ويعتقد أن وجود القصيدة فى العمل الدرامى أمر أساسى ، فهى الروح السارية فى كل جمله وكلماته ٠

ويضيق بنا المجال لاستعراض الأدباء والنقاد الذين تعرضوا للغة المسرح أو للمسرح كلغة فنية ٠ فقد كانت هذه اللغة شغلهم الشاغل منذ عصر أرسطو، فى حين أننا لم نعرف فى العالم العربى المسرح ذاته كظاهرة فنية الا منذ حوالى قرن واحد من الزمان ٠ هنا تكمن قيمة الانجاز الفنى الذى قدمه ألفريد فرج من خلال مسرحياته ٠ فقد كان واعيا باللغة التى استخدمها فى مسرحياته بدرجة لا تقل عن أقرانه فى عالم الحضارة المعاصرة ، والذين يستندون الى ما يقرب من خمسة وعشرين قرنا من التقاليد المسرحية ٠ بل ان وعيه بلغ حدا عبر عنه وحلله تحليلا مباشرا فى كتابه النقدى « دليل المتفرج الذكى الى المسرح » الذى نشره عام ١٩٦٦ ، والذى خصص فيه أربعة فصول متتابعة « للحوار » و « لغة الحوار » و « الفصحى فى المسرح » و « المونولوج المسرحى » ٠

فى هذه الفصول يفرق ألفريد فرج بين حوار المسرحية وأى لون من ألوان النقاش الذى ينبثق عن خلاف فى الرأى ، فى حين ينبثق الحوار عن اختلاف فى الشخصية ٠ ان النقاش يدور حول قضية ما هى موضوع الخلاف ، وغايته غلبة رأى على رأى ، وهو يجرد الأفكار ليبحثها لذاتها ، أما الحوار فهو صراع بين حافزين انسانيين ، أو بين نظامين طبيعيين ، أو بين قانونين شاملين ، وغايته غلبة قوة اجتماعية أو انسانية أو طبيعية على قوة أخرى فى نفس مجالها ، وذلك من خلال تجسيد الأفكار وابرازها فى محيطها ، وبكل أثقالها الانسانية٠ والحوار كمسار للصراع النامى باطراد ، لابد أن يدفع بالصراع فى اتجاه الذروة ، والا أصيب بالركود أو القصور عن التصاعد المستمر ٠ وغالبا ما يكون هذا الركود نتيجة لنقاش

أفقي حول قضية عقلية ما ، مهما كانت جدارة هذه القضية ٠ أما الذى يدور بين الأبطال من حوار درامى فعال انما هو شحنات تغذى الصراع بينهم وتتغذى عليه ليصل الحوار فى النهاية ــ لا الى المصالحة أو اتفاق الأطراف أو الحل الوسط كما فى المناقشة الهادئة الهادفة نحو تحقيق الحقيقة ــ ولكن الى الارتطام النهائى والصدام المحتوم بين مختلف الأقطاب ، والتصفية على أساس الغلبة لأحدهما على الآخر ٠

ثم ينتقل ألفريد فرج الى قضية لغــة المسرح فيقول ان المسألة لم تعد مجرد تأييد للفصحى أو العامية أو الدارجة ، بل هناك ثمة لغة للحوار المسرحى بلا شك ٠ فالمسرحيــات تكتب بالانجليزية والفرنســية والألمانية وبالفصحى العربيــة والعامية ٠ ومع ذلك فمن بينها مسرحيات مكتوبة بلغة مسرحية جيدة ، وأخرى لغتها ضعيفة ركيكة هامدة ٠ ولا شــك أن الممثــل والمتفرج شديدا الحساسية للغة المسرح ٠ والنص المسرحى ليس فى النهاية سوى كلمات يخاطب بهــا الممثل مشاعر الجمهور فوق المنصة ٠ وهذه الكلمات ــ سواء أكانت فصحى أم عامية ــ لها شروط جمالية وتعبيرية ٠ ولغة المسرح ــ عندما توظف هذه الكلمات ــ لها غير هذه الشروط الأدبية العامة ، شروط خاصة أخرى كلغة لفن من نوع خاص ٠

ان المسرح يقتضى لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف أو دوران ، بلا استطراد أو تطويل ، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة ، حتى يسمع المتفرج فيفهم على الفور ما يقال ويحدث له الأثر المطلوب ٠ ولذلك يفضل أن تكون الجمل المسرحية قصيرة ، فذلك أدعى لراحة الممثل وعــدم ارهاقه ٠ كذلك فان للغة المسرح موسيقاها الذاتية الخاصة التى تترقرق فى العمل كله ٠ وعلى المؤلف أن يراعى انه انما يكتب كلمــات الحــوار وتراكيبه اللغوية لتشــدو بها أوركســترا بشرية فعلية ٠ وللمسرح مقــامات مختلفة ، كما أن للموسيقى مقامات ٠ ان المسرحية المعينــة تحكمها من أولها لآخرها نبرة معينة وجرس معين ومقــام موسيقى معين ٠ فالتراجيديا تحكمها نبرة آسية جادة مهمومة، ويلتزم ممثلوها الاقتصــاد الشــديد فى التفجع والتوجع ، بما ينسجم مع موضوعها الجاد الرصين ، بينما تتميز الكوميديا بنبرة لينة ، لطيفة ، بهيجة ، مرحة فى غير مجون ، ذكية

تشيع الحبور والانشراح والسرور أما الفارس فيغلب عليهـا الصخب والمفارقات الصارخة المدوية . ويعلو فيها الزعيق مع سرعة الايقاع ٠

ثم يؤكد ألفريد فرج على أن أهم خاصية تميز لغة المسرح هى أنها لغة يتكلمها الممثلون . لا لغة يطالعها مطالعون أو يخطبها خطباء ، ولذلك لابد أن تتميز بصفات لغة التخاطب ٠ واللغة المتكلمة (بفتح اللام) يجب أن تتصف بالسيولة . وبالتموج المريح الذى يقى الحلق من تخبط الحروف الثقيلة أو اختلاط الحروف المتشابهة ، ويقى الأذن الوقع الناشز ٠

ويوضح ألفريد فرج أن المونولوج هو فى حقيقة أمره حوار داخلى بين وازعين يتنازعان الشخصية ، وصراع فى داخـل النفس الواحـدة ، وينطوى على كل صفات الصراع المتصـاعد الى غاية المسرحية النهـائية ٠ واذا لم يتوفر فى المونولوج هـذا الشرط ، فهو بالتأكيد نقطة ضعف فى المسرحية ٠ فهو ليس مجرد شكوى من طرف واحد ، أو عرض لوجهة النظر المستقيمة لأحد الشخصيات ٠

وهذا الوعى الحاد بلغة المسرح عند ألفريد فرج ، سلح مسرحه بلغة درامية مبتكرة ومتنـوعة طبقا لنوعية الشـكل والمضمون ، ومنحه مذاقا خاصا به سواء أكان يعالج مضمونا تاريخيا أو أسطوريا أو معاصرا ٠ وهذا المذاق الخاص دليل على اللغة الدرامية الناضجة التى لا تتأتى للكاتب الا بعـد استيعاب وهضم التقاليد المسرحية العالمية ومحاولة استنبات أنواع جديدة منها تلائم التربة المصرية ٠ ولكى تتتبع هذه الدراسة مراحل توظيف لغة المسرح عند ألفريد فرج ، سواء أكانت اللغة التى يستخدمها المسرح للتعبـير الدرامى ، أو المسرح كلغة فنية لها مواصفاتها الخاصة ، رأت استخلاص الملامح الأساسية التى تطبع المسرحيات بطابعها ، ودراسـة المدى الذى استفادت فيـه من هـذا الطابع ، وهل أصابها بالتكرار والرتابة أم أن المؤلف استطاع تجنب هذا عن طريق تمكنه من لغته المسرحية ؟

وهذه الخطوط المشكلة للغة المسرح تتمثل فى « مفهوم البطولة » الذى تجسد فى التفاعل الدرامى بين البطل وبين اللغة التى يعبر بها عن نفسه ، أو اللغة التى تشكل نسيج

المسرحية بصفة عامة . كما تتمثل أيضا فى « الغلالة الشعرية » و « لغة المسرح » ثم « علاقة التاريخ بالدراما » والمدى الذى نجح فيه المؤلف وهو ينتقل بالتاريخ من مرحلة السرد التقريرى المباشر الى الدراما حيث اللغة تكتسب آفاقا وأبعادا جديدة · أى أن هذه الدراسة قامت بتحليل مراحل التطور التى مرت بها لغة المسرح عند ألفريد فرج ، والاضافات التى أضافها الى المسرح المصرى المعاصر بصفته لغة فنية لها مواصفاتها الدرامية الخاصة بها ·

وقد حرصت هذه الدراسة على تجنب مقارنة مسرح ألفريد فرج بانجازات الكتاب الآخرين حتى لا تشتت انتباه القارىء وتركيزه ، لأنه من العسير تتبع اللغة الخاصة بمسرح كاتب واحد مع مقارنتها بلغة كاتب آخر لها مواصفات مختلفة، وذلك فى دراسة واحدة · أما اذا شاء القارىء أن يقوم بمقارنتها بانجازات كتاب آخرين من أمثال نعمان عاشور ويوسف ادريس ، فعليه الالمام بأعمالهم وبالدراسات النقدية التى دارت حولها ، وقد يستفيد من كتابين لنا فى هذا المضمار : « الدراما الواقعية عند نعمان عاشور » و « فن المسرح عند يوسف ادريس » ·

الى هنا نترك الحكم للقارىء من خلال هذه الدراسة التى ليست سوى عامل مساعد يسهل له مهمة ادراك العلاقات الحية ومواطن الجمال وثغرات الضعف فى لغة المسرح كما استخدمها ألفريد فرج ، سواء فى بناء مسرحياته وتجسيد أبطاله وشخصياته ، أو فى التعبير الفنى من خلال الحوار الذى يشكل العمود الفقرى للمسرح بصفة عامة ·

(نبيل راغب)



الفصل الأول

مفهوم البطولة

يعد ألفريد فرج من الكتاب المسرحيين الذين يهتمون اهتماما خاصا بخلق شخصية البطل والقاء الأضواء عليها من الداخل والخارج من خلال الأحـداث والمواقف والشخصيات الأخرى ســواء أكانت ثانوية أو غير ذلك ٠٠ ولكن اهتمامه هذا لا يطغى على كل عناصر المسرحية حتى لا تبدو المواقف مصـطنعة والشخصيات باهتـة حين تتركز وظيفتهـا فى بلورة شخصية البطل فقط ٠٠ والكاتب المسرحى الذى ينجح فقط فى خلق شخصية البطل ويفشل فى خلق كيان المسرحية ككل لا يضيف اضافات جديدة الى عصره ٠٠ اذ ان البطل عبارة عن عنصر واحد فقط من عناصر المسرحية الأخرى الذى تتمثل فى الشكل والمضمون واللغة والتحام المواقف داخل النسيج العام والعلاقة العضوية بين الشخصية والموقف ٠٠ وحيث ان الشخصية لا يمكن أن تنفصل عن الموقف بحكم أنها تنبع منه وتتفاعل معه ، وبحكم أن الموقف لا يمكن أن ينفصل عن وجود المسرحية ذاته لأنه خلية حية من خـلاياها ٠٠ فانه لا يمكن أن ننظر الى البطل فى مسرح ألفريد فرج على أساس أنه شخصية محورية يمكن دراستها فى حـد ذاتها ٠٠ ولكن لابد من دراستها من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى وسلوكها داخل المواقف المختلفة وتأثير هذه العلاقات والسلوك على تطورها النفسى من الداخل وعلى سير خطوط المسرحية الأساسية من الخارج ٠٠ وبذلك نجد أن البطل لابد أن يؤثر ويتأثر فى نفس الوقت حتى يملك عناصر الحياة الدرامية التى يحتمها منطق الفن الذى يختلف عن منطق الحياة العادية ٠٠ لأن منطق الفن يتيح للفنان الاختيار الواعى لخدمة النص أما منطق الحياة فليس فيه هذا الاختيار لأنه يقوم على الجبر النابع من التسلسل الميكانيكى لعنصر الزمن ٠

وسنحاول في هذا الفصل تتبع هذا المفهوم للبطولة الدرامية من خلال التسلسل التاريخي لمسرحيات ألفريد فرج ·· وسنبدأ بمسرحية « سقوط فرعون » التي كتبها عام ١٩٥٥ وعرضها المسرح القومي عام ١٩٥٧ ·

نجد أن ألفريد فرج قد بلور شخصية اخناتون بطل مسرحيته من خلال قطبي الصراع المتمثلين في طبيعة الفرعون الصارمة القاسية التي لا تعرف أنصاف الحلول · وتجلت هذه الطبيعة في الأسلوب الذي اتبعه اخناتون في ممارسة سلطات حكمه وشئون مملكته ثم طبيعة الرائد الروحي الذي يدعو الى الصفاء والحب والوداعة ، كما تركزت هذه الطبيعة في العلاقات الانسانية الفياضة والجياشة بين الملك والملكة وفي شئون حياته الروحية العاطفية ·· وكانت محصلة الشد بين قطبي الصراع المتركز في اختلاف الطبيعتين قد برزت في الصراع الذي دارت رحاه داخل اخناتون وأثرت على سلوكه وتيار حياته داخل المسرحية ··

ولكي يجسد ألفريد فرج الظروف التي أحاطت اخناتون دراميا وأثرت على مجرى حياته ·· يقدم لنا من خلال المنظر الأول في المسرحية حوارا بين حفاري القبور يبلور لنا القضية التي ناء بها كاهل اخناتون والتي نبعت من الصدام المباشر العنيف بين أنصار القوة والغلبة وأنصار الفضيلة العزلاء المسالمة ولنأخذ الموقف التالي شاهدا على ذلك :

الحفار الثالث : هو ذا حصادنا · نحفر مقابر الحكام ونرتب لهم الراحة في العالم الآخر · ونموت نحن تحت الأحجار وركام الصخر لتأكلنا الذئاب ، ولا يقرأ كاهن على رؤوسنا الصلاة ··

الحفار الأول : ألا يدخل السرور الى قلبك أنك تدفنهم بيديك ؟

الحفار الرابع : حتى يدفن آخر سلالتهم لن يعرف قلبي السرور أبدا ·

الحفار الثاني : ماذا يهم أن ليس لنا مقابر الحكام وخلودهم ، يكفينا أن لنا هــذه الحياة · أليس الخبز في بيوتكم ؟ أليست الجعة في قدوركم ؟

الحفار الثالث : غــدا لن يكون الخبز في بيوتنا ، لن تكون الجعة في قدورنا وسنحرم أيضا هذه الحياة ·

الحفار الرابع : لا تتعب ·

الحفار الثالث : طبعا أنت تجزع لما أقول ، لأننا بدلا من أن نحارب كالشرفاء نمتلك المستعمرات ونجلب العبيد كأجدادنا ، أعتق الملك العبيد .

فصار الرزق مناصفة بيننا وبينهم ويشمتون بنا ويقولون : غدا ينتصر قومنا وتصبحون أنتم عبيدنا ‥ نعم ‥ ففي بلادهم يقتل قومهم جنودنا على قارعة الطريق وتداس أعلامنا وتهدر هيبة ملكنا ‥ ملكنا الذى لا يحب الحرب ويقول آسيا للآسيويين ‥

بعد أن يقدم لنا المؤلف هذا الحوار لابد وأن يتهيأ ذهن المتفرج لتقبل شخصية البطل ‥ حيث العلاقة العضوية بين الحوار المتقدم والصراع الذى سيبرز فى نفسية البطل بعد ذلك ‥ ومن هنا كان ارتباط البطل بالخلفية الدرامية ووقوفه على أرض ثابتة خلال المعمار الفنى للمسرحية ‥ لقد أضحى المصريون فريقين : فريقا ينشد القوة الفعلية الواقعيـة ويتزعمه كهنـة آمون وفريقا يطلب الفضيلة المثالية ويتزعمه اخنـاتون ‥ ولم يتحقق طوال المسرحية التوازن بين الفكرتين بل ظل الصراع دائرا وانتهى بانتهاء اخناتون ‥ ولقد استغل الكاتب النهـاية التاريخية للبطل استغلالا دراميا بأن مهد لها من خلال التحام المواقف ونشـوء الصراع ولم يدخلها على كيان المسرحيـة أو يفرضها فرضا على مضمونها ‥ بل كانت طبيعية ومتمشية مع السياق العام ‥ ولكى نثبت ذلك لابد أن نعود بالقارىء الى التاريخ ‥

بعد أن تسلم اخناتون مقاليد الحكم ‥ وكانت مصر مملكة شاسعة الأطراف من الفرات وهضبة تركيا شمالا حتى الشلال الرابع جنوبا ‥ نشأ الصراع بين ديانة آمون القديمة ومذهب آتون الجديد ‥ واستمر هذا الصراع عشرين عاما من حكم اخناتون تمزقت فيها سوريا وفلسطين من جراء الحروب الأهلية والصراعات بين أنصار المذهب الجديد والقديم وتربص الغزاة الأجانب بها ‥ وكان من نتيجة ذلك أن انقطعت طرق التجارة التى تربط الدولة فى مصر بأقاليمها فى الشام ‥ وفقدت مصر السيطرة على تلك الأقاليم ‥ وانتهز كهنة آمون فرصة الاضطراب الذى ساد الشام ثم مصر نفسها فبثوا الفتنة ووجد التجار والمستفيدون من سياسة الاستقرار التقليدى أن من مصلحتهم الانضمام الى أعداء اخناتون ‥ ثم تسبب انخفاض مستوى المعيشة بين عامة الشعب بسبب الظروف المضطربة والانهيار العسكرى فى انضمامهم الى الثائرين ضد اخناتون ‥ وبدأ الناس يرونه فى ضوء جديد ‥ فلم يعد الاله الذى يبشر بالخلاص بل صار فى نظرهم حاكما أحمق ضعيفا مترددا أضاع بمثاليته المريضة الأمجاد التى حققها أسلافه فى حروبهم وغزواتهم ‥ ولقد نجح ألفريد فرج فى تعميق هذا البعد فى شخصية بطله ‥ فأظهره فى ثوب شاب صغير ، حالم ، عاشق ، استغرقته الأفكار والمثاليات ‥ ثم صوره فى صورة الشاعر الذى أبدع أحسن آيات الشعر المصرى القديم ‥ وعلاوة

على ذلك كان مثقفا يؤمن أن الحياة الحقيقية تكمن فى أسمى أنواع الفكر المجرد المثالى ..

ولكنه لم يملك التفكير الواقعى الملتزم بالتطورات التى تجرى على أرضه .. بل كان دائما وأبدا محلقا بخياله بين سماوات الخيال البديع والروحانيات المتطلعة الى آفاق سرمدية .. وكانت هذه بمثابة نقطة الضعف التى تنخر كالسوس فى شخصية البطل التراجيدى حتى تهدمه كله وتعجل بنهايته .. فهو يرى الأمور تسير حوله على غير ما يشتهى ولكنه لا يملك لها دفعا أو تغييرا لأن كيانه كانسان قد خلق وبه هذه الخصائص المتمثلة فى الأحلام والمثال والشعر والثقافة البحتة والعلم المجرد ، ولم يكن يملك لنفسه تغييرا .. ومن هنا كان اخناتون بطلا تراجيديا يثير فى نفس المتفرج الاحساس بالرعب من مصيره والشفقة على روحه المعذبة .. وكان لابد أن ينتهى شأنه فى ذلك شأن أى بطل تراجيدى فى داخله نقطة ضعف تجاه مكونات الواقع .. وتزداد هذه النقطة فى الاتساع مما يزيد من حدة الصراع بين البطل والواقع وتنتهى بنهايته ..

ولذلك كانت النهاية التاريخية مفيدة فى ابراز النهاية الدرامية ولم تكن دخيلة عليها .. تنازل اخناتون عن العرش لزوج ابنته الكبرى وولى عهده سمنكا رع .. ومات فى ظروف لم يلق التاريخ عليها أية أضواء .. فالنهاية التاريخية كانت حتمية بالنسبة لظروف الصراع الدرامى السارى فى نسيج المسرحية .

نعود الى بدايات الصراع فى نفس اخناتون لنجد ان الكاتب يحاول تجسيدها وتقديمها دراميا من خلال الحوار الذى دار بين أمينى أحد كهنة آمون وحور محب قائد جند الملك وحاكم منف البيضاء .. والذى أعقب الحوار الذى دار بين حفارى القبور فى مستهل المنظر الأول .. لتأكيد الشحنة الدرامية فى نفسية المتفرج ودفع عجلة الأحداث وزيادة حدة الايقاع .. **نجد ان أمينى يمثل مذهب القوة الواقعية وهو المذهب المضاد للديانة الجديدة التى تنادى بالسلام والسلبية ويمثله فى هذا الحوار حور محب :**

امينى : ها أنذا أتكلم يا حور محب يا قائد جند الملك لكنك أنت الذى لا تتكلم .. هى الحرب أعلنت علينا .. مستعمراتنا فى الشمال ثارت ضدنا وقبائل الحيثيين وبدو الصحراء تزحف على حدودنا .. وكل رجل شريف تكلم ، لكنك أنت الذى لا تتكلم ومن كان يزرع الأرض فى أطراف الدلتا دهمه المهاجرون المذعورون من الشمال ونهبوا أرضه وأحرقوا زوجته وبناته وفتك به الغيظ والخزى

والجنون .. وكل رجل شريف تكلم .. ولكنك أنت الذى لا تتكلم يا قائد جند الملك ..

حور محب : (يخذله صوته لحظة) فى كل ساعة قادم من هناك ينعب فى الليل ويعول كالأبله المذعور ..

بهذا الأسلوب يستمر الحوار مبرزا مقومات البطولة فى شخصية اخناتون .. **وهذا الحوار الذى قطع مناجاة حور محب لنفسه عندما كان يقول أثناء زيارته لمقبرته :**

حور محب : نعم .. السلام .. فبعد حياة شاقة لا يطمع المرء فى غير السلام .. (يمر بأصابعه على نقوش الحائط قارئا) لم أضطهد رجلا ليشكونى لاله مدينتى .. لم يكن رجل فى مدينتى خائفا من احد أقوى منه . لم أنطق كذبا وكنت ممدوحا ومحبوبا من أمى وأبى وزوجتى وأختى وأخى .. لم أتخذ عملا عنيفا ضد أى شخص .. لم أحكم منف البيضاء الا بميزان العدل . يا من تحمل الميزان ، يا آتون : ها أنذا مقبل اليك بلا خطيئة ، بلا شر ، بلا غلط ..
فيرد أمينى ممثل ديانة آمون المعادية لمذهب آتون قائلا :

امينى : (من الخارج) لأن من يأتيك يا صاحب الميزان رجل عاش نائما لا يفيق فكيف تراه يأثم ؟

ثم يستمر امينى فى حديثه المعادى لاخناتون .. فيقول لحور محب :

امينى : كلفنى صاحب القداسة كاهننا الأعظم أن أغريك بصديقك ملككم المحترم ، اخناتون العظيم .. أن أحرضك على أن تخطو على عرشه فى صلف ، وأن تدق أبواب عاصمته فى عنف ، ولكنى كى أفعل ذلك يجب أن أبتكر لك يا حور محب عبارات أقوى بالاشراق من شعر صديقك اخناتون . أريد أن أتقمص شخصية المحارب وأقتتل مع فرعون الشاعر الصديق النبى وأجد لمعركتى أرضا ، ولا مناص من أن تكون هذه الأرض هى قلبك الرائع فى حبه لخصمى ..

وعندما يظهر اخناتون على المسرح يكون كل شىء قد أعد لتهيئة الجو المناسب له والقاء الأضواء على ما يعتمل داخله من صراعات وشد وجذب .. من أول وهلة لظهور البطل نضع أيدينا على أهم خصائص شخصيته .. نحس باخناتون الشاعر الحالم المتردد القلق اللائذ بالسلبية المطلقة والمثالية المجردة .. هذه الخصائص قد أكدت هلاكه حتى قبل أن يخوض المعركة ، لأنه يجابه قوة خارقة لا قبل لانسان بها .. وكما يقول ألفريد فرج فى كتابه النقدى « دليل المتفرج الذكى الى المسرح »

الذى صدر فى سلسلة « كتاب الهلال » فبراير ١٩٦٦ .. يقول فى فصل « التراجيديا » ص ٨٧ :

« والانسان تحت سيطرة طبع متطرف ، أو هوس فى صميم شخصيته ومن مقوماتها « كما فى التراجيديا الشكسبيرية » قد تقرر هلاكه من اللحظة الأولى ..

والانسان المتمرد على قوانين الطبيعة الصارمة ، وأحكامها الأزليه « كقانون اطراد الزمن .. مثلما فى تراجيديا أهل الكهف لتوفيق الحكيم » لا فكاك ولا نجاة له من مصيره المشئوم ..

التراجيديا شىء نظيف ومستقيم ، ليست تشوبه شائبة الأمل فى احتمال الانتصار أو الفكاك من المصير .. لا يتقلب بطلها بين احتمالات النجاة أو الضياع ولا تؤثر فى مصيره صدفة حسنة أو صدفة سيئة . أو نصرة الأصدقاء أو خذلانهم للبطل . ان الذى يحسم مصير البطل التراجيدى هو قانون الوجود ونظامه الصارم ..

ونبل التراجيديا يكمن فى هذا الموت المحتوم .. يكمن فى أن البطل المقضى عليه يقاوم مع ذلك حتى النفس الأخير .. لا بغرض الافلات الملفق، ولا لغرض نفعى طارىء .. ولكنه يقف بقوة وعناد وصلابة متحديا أهوال المصير تحقيقا لذاته الانسانية ، ولطبعه البشرى الخالص ، وتأكيدا لموقفه الانسانى العصى على الاستسلام كاشفا فى صراعه المهيب أسرار النفس الانسانية وأسرار الوجود » .

وقد طبق ألفريد فرج هذا المنهج التراجيدى الصارم على بطله اخناتون ثم سليمان الحلبى .. فى « سقوط فرعون » نحس باخناتون الشاعر الحالم عندما يظهر لأول مرة على المسرح ويناجى زوجته الحبيبة نفرتيتى :

اخناتون : أنظر فى عينيك فأرى ذلك الفرح الذى فى قلبى .. وأضم كفيك فأحس الأمن يسكن روحى .. أنفاسك هى التى تتردد فى صدرى .. ودمعة لامعة عاصية فى عينيك تنبت الورد فى حديقة بيتى ..

نفرتيتى : يا أخى .. اجعلنى بسمة فى شفتيك .. اجعلنى سرورا فى عينيك .. رضا يفعم بيتنا بالحنان ويملأه بالأزهار ..

اخناتون : انظرى يا نفرتيتى .. فأبهاء معبدى تفيض بدقة قلبى واجابة قلبك .. أتنفس النسيم الرقيق العطر من شفتيك .. وتروعنى ومضات عينيك واخضرار يديك .. وأعب روحك فى وميض فى عينيك .. فأحس بالظمأ الملح يمد كفى اليك ..

يتضح للقارىء تغلغل جرثومة الشعر فى نفس اخناتون ٠٠ مما يجعل من المستحيل بالنسبة له أن يدير مملكة شاسعة الأطراف تمتد شمالا حتى الفرات وهضبة تركيا وجنوبا حتى الشلال الرابع ٠٠ مما جعلها تواجه ـ لأول مرة فى تاريخ المصريين القديم ـ مشكلات انضمام شعوب مختلفة المشارب وقبائل متعددة الأجناس الى الدولة المترامية التى أرسى دعائمها تحتمس الثالث ووصل بحدودها الى أقصى حد بلغته الدولة المصرية القديمة عموما ٠٠ فلقد أثر هذا الوضع الجديد على فكرة الاله القومى والمحلى السائدة منذ أقدم العصور ودفع الناس الى التفكير فى وجود الاله العالمى ٠٠

وأدى هذا الوضع الجديد أيضا الى مضاعفة مشكلات الدولة المترامية الأطراف ، وتعقـد مصالح الطبقـات العليا وتشابكها ، وازدهار الأفكار الفلسفية الجديدة التى ترمى الى المطلق والاهتمام بالعالم الجديد المترامى الأطراف والحافل بالمشكلات والصراعات والتناقضات مما ولد صراعا مع الأسس الدينية القديمة التى ثبتتها ديانة آمون الوثنية المحدودة الأفق٠٠ فكيف لملك حالم شاعر مثل اخناتون أن يحكم مملكة مثل تلك ويدير دفة الأمور ويفصل فى المنازعات والصراعات التى تنشأ بين لحظة وأخرى وهو نفسه طرف فى النزاع اذ أنه من أنصار الدين الجديد ٠٠ بل وزعيمه ٠٠ ولذلك لم يكن يملك القدرة على المناورة واللعب بين الكواليس حيث حبته الطبيعة روحا مضطربة بالفكر ومتعطشة لاله جديد وجسما مليئا بالعلل فى نفس الوقت ٠٠

كل هذا الصراع الذى بذله اخناتون فى سبيل ارساء دعائم ديانة رع الجديدة ألب عليه كهنـة آمون الذين حاربوا الأسس الروحية الجديدة النابعة من الاله الجديد آتون ٠٠ وبلغ ايمان الفرعون بهذا الاله أن غير اسمه من أمنحتب الرابع الى اخناتون ومعناه « روح آتون » وآتون هو الاله الذى يكمن فى الحرارة التى تصدر عن الشمس أو فى القوة الحيوية الكامنة فيها ٠٠ ثم نقل اخناتون العاصمة من طيبة الى أخيتاتون (مدينة أفق آتون) ٠٠ وبدأت مطاردة كهنة آمون دون رحمة فى جميع أنحـاء الدولة ، وتشتتوا فى الجبـال والوهاد ولكنهم أصروا على جمع شملهم والاطاحة بذلك الملك الذى بدد حياتهم وأضاع أمجاد المملكة ٠٠

لم يكن لاخناتون أن يتراجع بعد كل ذلك ٠٠ بل سار فى طريقه الذى رسمه له القدر دون هوادة ٠٠ وأيضا سار فى الاتجاه المضاد له كهنة آمون وفى ركابهم أصحاب المصالح التقليدية ، والعامة بسبب ضيق ذات اليد الذى نتج عنـه اضطراب أحـوال الدولة وتدهورها ٠٠ ورغم احساس اخناتون العميق بالشقاق الذى يطحن الدولة ٠٠ **فهو يعلن عن افتتاح أخيتاتون عاصمته الجديدة :**

« ... لقد بنيت أخيتاتون لتكون مسكنا لأبى (آتون) . لقد ميزت حدودها بعلامة فى جنوبها ، وعلامة فى شمالها ، وعلامة فى شرقها ، وعلامة فى غربها . اننى لن أتجاوز حدود أخيتاتون نحو الجنوب ، نحو الشمال ، ان كل البلاد ستأتى الى هنا .. ان مدينة اخيتاتون ستصبح عاصمة جديدة للدولة ، وسأستمع لكل الناس هنا ، سواء كانوا مقبلين الينا من الشمال أو من الجنوب ، من الشرق أو الغرب » .

وبعد ذلك قرر اخناتون أنه لن يحارب مثل أسلافه الغزاة او العصاة .. بل سيحل كل الصراعات بالوسائل السلمية .. ثم غير صيغة الصلوات وأصبحت كلها توجه الى « آتون » .. وهكذا فان اخناتون كبطل تراجيدى لا يستطيع أن يؤقلم نفسه مع الواقع .. بل يقف بقوة وعناد متحديا كهنة آمون وكل من يسير فى ركابهم ، وذلك تحقيقا لذاته الانسانية وما يعتقد أنه صواب وحق .. ورغم أن مصيره المحتوم يكمن فى هذا التحدى السافر الا أنه لا يتراجع ولا يتردد بسبب طبيعته الشاعرة الحالمة المتعطشة لكل ما هو مطلق .. ولذلك فهو لا يتردد فى سحق كل من تسول له نفسه أن يقف عقبة فى سبيل أفكاره الجديدة التى ينادى بها ويحاول نشرها بين طبقات شعبه .. ولا يتراجع عنها برغم أنها أسالت دماء كثيرة بين أنصار المذهب الجديد والقديم .. يقول اخناتون محدثا « بك » رسام الملك وأول فنان مصرى اقترن اسمه بزعماء الدولة وخلد نفسه فى تمثاله العظيم « رأس نفرتيتى » .. يقول اخناتون له بعد مقتل حتب نصير اخناتون على يد ريب عادى والى ببلوس السابق وتابع مذهب آمون القديم :

اخناتون : وسيكون غدا عيدا يا بك كما كان دائما .. فلا زلت أنا فيكم أحمل كلمتى من أجلكم .. ها قد أريق الدم فى أبهاء معبدى .. الدم حول رايتى سينبت فى صاريتها الشوك .. ألا تخدشها الأيدى القـذرة ..

وهكذا كانت اراقة دم حتب تابع مذهب آتون على يد ريب عادى ايحاء ذكيا ضمنه الكاتب نسيج مسرحيته للتلميح بمصير اخناتون نفسه زعيم مذهب آتون .. مما يزيد من احساس المتفرج التراجيدى بمصير البطل المحتوم الذى يثير فى نفسه الشعور بالتطهير العاطفى من جراء عاطفتى الشفقة والرعب .. فنجد أن معظم التلميحات والاشارات واللمحات واللمسات والرموز والومضات الدرامية تؤكد من ثنايا الحوار والمواقف أن لا مهرب للبطل وعليه أن يتجرع الكأس التى لابد أن يتجرعها كل من يحاول أن يفرض المثال الذى يتمناه على الواقع الذى يراه دون أن يملك من الأسلحة الفعلية ما يؤهله لخوض المعركة .. ان الايمان بالحق والمثال

لا يكفى فى حد ذاته لتطبيقه ونشره ولابد من مساندة القوة الواقعية له التى تعتمد على التأقلم والمناورة والحسم عندما تأتى اللحظة المناسبة ·· ومن هنا كان نبل البطل التراجيدى الذى يؤكد انسانيته على حساب حياته نفسها دون ما اعتبار لمصالحه الذاتية أو مستقبله كانسان له رغباته ومطامعه وكبشر له نزواته وجشعه ··

ويصل الصراع قمته بين البطل ومن حوله في المنظر الثالث عندما يتحول حور محب عن تأييد سياسة اخناتون السلبية والتى تنادى بالسلام بأى ثمن ·· ويعتنق مذهب القوة التى تنادى باعادة النظام والأمن والاستقرار الى شئون المملكة المضطربة ·· وعندما يتحول أنصار اخناتون المخلصون الى أعداء مناهضين أو حتى معارضين له يتركز احساس الرعب التراجيدى لدى المتفرج من مصير البطل الرهيب ويثير من شفقته على الدوامة التى يدور فيها دون أن يملك لنفسه وقوفا أو ثباتا أو تراجعا أو حتى تأجيلا لهذا المصير ·· وبرغم أن المتفرج قد يؤمن بخطأ الفكرة التى يعتنقها البطل ولكن هذا لا يقلل من عطفه على مصيره التراجيدى وذلك راجع الى أن كلا من البطل والمتفرج يشتركان فى صفة الانسانية التى لا يمكن أن تعصم من الخطأ ·· ويمكن أن يقع المتفرج فى خطأ آخر يؤمن هو الآخر بصحته ·· اذن القضية ليست فى صواب الفكرة التى يعتنقها البطل أو خطئها ·· لأن الحقيقة مسألة نسبية وكل يرى الحقيقة من وجهة نظره الخاصة ·· ولكن القضية هى تحدى أهوال القدر لتحقيق الذات الانسانية المتمثلة فى البطل وتأكيد موقف الانسان عموما من قضية المصير · ومن خلال هذا الموقف تتكشف أمام المتفرج عظمة النفس الانسانية والطبع البشرى الذى قبل تحدى قوى أخطر منه فى سبيل تأكيد الفكرة المعتنقة واثباتها ·· ومن هنا كان تعاطف المتفرج مع البطل التراجيدى لأنه يمثل جزءا من كيانه الانسانى المتمرد على قوانين الطبيعة الصارمة وأحكامها الأزلية ·· وربما يتمنى المتفرج أن يتراجع البطل عن اصراره وذلك بسبب عطفه عليه وخوفه من مصيره ولكن اذا حدث هذا فعلا فسوف يثير احتقار المتفرج واشمئزازه ، ويتحول البطل التراجيدى من كيان يسرى فى وجدان المتفرج الى شخص ضعيف عادى يخاف على نفسه ولا يعيش من أجل فكرة معينة · وينتهى الأمر بنبذه بل ونبذ المسرحية كلها اذا كانت تراجيديا أساسا ··

ولناخذ الحوار الذى دار بين حور محب حاكم منف البيضاء ونائب الملك ومدير المدرسة الحربية وبين اخناتون مثلا على اصرار اخناتون على موقفه تجاه فكرة السلام السلبى التى تحول عن تأييدها حور محب وطالب باتخاذ اجراءات حاسمة لارجاع الأمور الى نصابها :

اخناتون : يا حور محب ، يا قائد جندى ، أنت لم تهزم على باب مدينتى ، ولكنك انهزمت هنا فى قلبى ، لأن غرورك هيأ لك أن تدخل قصر جلالتى بأسلحة ورجال وعتاد حربى ٠

حور محب : لم يكن معى غير حرس الشرف يا صاحب الجلالة ٠٠

اخناتون : يا حور محب ، يا قائد جندى ، لا تكذب وأنت عظيم ٠٠ ان فى معسكرك ألف مشعل أحرقت بلهيبها بصيرتك ، وأعمتك عن مواطىء قدميك ٠

حور محب : سأقول الحق لجلالتك ، لأنى أعرف أنك تعيش فى الحق ٠٠ لو كانت فى قلبى خيانتك يا صاحب الجلالة لدبرت أمرى من جيش خارج عاصمتك ٠٠ ولكنى ما هيأت هذا الجيش الا لأجلك ٠٠ ها نحن وقوف أمام بابك ننتظر كلمة من شفتيك فنعيد لمصر مستعمراتها وللملك هيبته ولتجار مصر وصناعها أسواقهم الخارجية المنهوبة ٠٠ اننى جئت الى عاصمتك لأكلمك ، لا لأعصى كلمتك ٠٠ وسأتكلم يا صاحب الجلالة لأنى أتعذب بالسكوت على ما أرى ٠٠ فالمصائب تقع كل يوم ٠

ويستمر حور محب فى شرح قضيته لاخناتون ٠٠ وابراز الثورات التى نشبت فى كل أرجاء المملكة المترامية الأطراف ، وقطاع الطرق واللصوص الذين ينتزعون الأرض التى تملكها الحكومة ، وقطعان الماشية التى تهيم ، والحبوب التى تلفت أو أتلفت ، والأبواب والحوائط والحصون ومدن الساحل والداخل التى تهاوت ٠٠ كل هذا لأن الخوف من اخناتون قد زال وتلاشت هيبته ٠٠ فاستطاع الآسيويون قطع طرق التجارة وترك الفلاحون حقولهم خوفا من استيلاء الآسيويين على انتاجها ٠٠ وبدأ المصريون فى الهجرة الى مصر العليا طلبا للأمان ٠٠ **وبعد أن ينسب حور محب كل هذا الى ضعف اخناتون واستسلامه لا يتزحزح اخناتون عن مكانه بل يزداد اصرارا ويخاطب حور محب بقوله :**

« ان الذى تزرعه يا حور محب فى بيتى هو الثورة ٠ وزارع العنف يروى حلقه بالخطايا حتى يجعل مزرعته تنمو بالكذب ٠ تكلم جلالتى وخلف ظهرك عشرة آلاف محارب جندتهم من خلف ظهرى ٠ اذا كانت منف جائعة يا حاكم منف ، فازرع الحقول حتى تجد ما تريد ، وتجنى خبزك من حرثك ولكن رجالك يحملون الرماح ، فمن الذى سيحمل الفؤوس ٠٠ عشرة آلاف محارب ٠ جلالتى يريد فلاحين وصناعا يا نائب الملك ، لا محاربين ، واملأ جوفك بخبزك حتى تسمع وتعى ٠ أما خبز الآسيويين فليهم ، اذا كان فلاحوك قد فزعوا ، فبسبب فزعك ٠ أنت الذى

يضع الخوف فى قلوب الناس · الحياة والصحة والرخاء من القلب · فاذا فزع القلب أثم ·· » ·

ثم يبرز لنا اصرار البطل التراجيدى على موقفه ودفاعه عنه بعنف يبلغ درجة القسوة ·· فعندما يحاول حور محب أن يصل بأية طريقة الى قلب اخناتون واقناعه بخطأ فكرته ، نراه يلجأ الى أسلوب الاستعطاف :

حور محب : (يستعطفه) أريد أن يلهمنى آتون النطق كى أفتح فؤادك (يركع) أنصت الى قلبى يا اخناتون فانه هو الذى ينطق لا لسانى· أريد أن يلهم آتون الشجاعة لكل شخص هنا فى هذه القاعة لينطق بما فى قلبه ·

اخناتون : قل لحور محب يقف يا بك · فاننى سأبصق فى وجهه ان قبل قدمى ··

وهكذا يصل اخناتون كبطل تراجيدى الى نقطة اللاعودة وهى النقطة التى لابد أن يصل اليها كل أبطال المآسى ·· لأن محاولة الانسان دائما فى تحدى القدر تنتهى بهزيمة الانسان لأن ذلك هو قانون الوجود الذى وضع من الأزل الى الأبد ولا يمكن تغييره أو حتى محاولة تغييره الا فى الحدود التى يصل فيها البطل الى نقطة اللاعودة · وهنا يبدأ فى انهياره وتتوالى الأحداث الخارجية متفاعلة مع نقاط الضعف الداخلى لتدفعه الى مصيره الرهيب دون رحمة أو هوادة ·· ومن هذه النقطة بالذات يزداد عنف الايقاع فى المسرحية وتتضاعف سرعته وتتعاقب المواقف فى حدة لالقاء الضوء على كفة القدر الراجحة على حساب البطل ··

وربما أحس ألفريد فرج بضعف هذا الاحساس التراجيدى عند المتفرج تجـاه البطل فحاول فى المنظـر الخامس تقرير نظـرية البطل التراجيدى على لسان اخناتون نفسه ·· وذلك فى حواره مع ايمى مهرج بلاطه :

ايمى : أكتب على هذه الرسوم : ثبت قلبك ·· اضرب بقوة ·· اصرع عدوك حيث كان ·· هشم عموده الفقرى ·· ما أقوى ساعديك ·· قلبك يحتمل حتى ····

اخناتون : (مقاطعا فى حدة) صيحات حرب فى بيتى ·

ايمى : (مذعورا) عفوك يا صاحب الجلالة ·· أريد أن أثبت قلبك ولكن لا شىء يسرك الليلة ·· لقد مات ايمى ·· مات (يخرج ثقيلا) ·

اخناتون : هناك خطأ ما ·· أنا لا أعرفه ·· أنا لم أرتكبه ·· ولكنى أحس به كالظل على عتبة بيتى ، كالرائحة الغريبة فى الهواء ·

ولكن هذا التقرير لا يدفع الحدث الدرامى ولا يلقى على نفسية البطل أضواء جديدة تساعد فى فهمه والتعاطف معه ·· وخاصة أن الموقف الدرامى نفسه لا يتطلب مثل هذا التقرير لأن المتفرج يحس به دراميا منذ بدء أحداث المسرحية ·· ولذلك كان هذا التقرير الذى هو من عمل الناقد بمثابة حجر عثرة صغير فى طريق تقدم الأحداث وتواليها ·· وربما كان هذا التقرير بسبب عمل ألفريد فرج كناقد ودارس ، ففى مثل هذه الحالات يتغلب الناقد على الفنان فى نفس الكاتب ·· ولكن فى حالة ألفريد فرج كان دور الناقد ضعيفا جدا بدرجة لم تؤثر على ايقاع الأحداث داخل بناء المسرحية · **فسرعان ما يصور هذا الخطأ تصويرا دراميا حيا من خلال حوار اخناتون مع بك رسام الملك :**

بك : (فى ضيق) بل هذا هو الخطأ الذى يرتمى كالظل على بيتك ·· توجد حقيقة حية وحيدة فى هذه اللحظة يا صاحب الجلالة ·· لقد كنت نبيا فأصبحت ملكا ··

اخناتون : بـك ··

بك : اذا كانت أرواح الناس هى حقك ، فدع أجسادهم لهم ، لا تحكم على أجساد الناس بالاعدام يا اخناتون ودع الملوك تفعل ·· ما شأنك أنت ·· اذا كنت تبشر ، فلا تبشر بالقوة : اما العقيدة أو الدولة ·· اما أن تعلم على الأرض وتكون ابن آتون ، أو تحكم الأرض وتكون ابن الفراعنة الدمويين ··

وبذلك تزداد فجوة الشقاق فى نفس البطل اتساعا وتتحول الى هوة عميقة وعريضة تكفى لسقوطه فيها ·· فالصراع بين الملك والنبى فى نفس اخناتون يزداد حدة مما يزيد من غضب الأصدقاء وأسفهم عليه ، ويضاعف من ثورة الأعداء ضده ·· ويحاول اخناتون التخلص من أحد قطبى الصراع داخل كيانه بأن يقرر ترك الملك واعتناق النبوة للتبشير بفلسفته ·· ولكن بعد أن سبق السيف العذل وأتم القدر دورته ·· ولذلك لم يكن ترك اخناتون للعرش وخروجه للنبوة ذا أثر فعال فى تغيير الاحساس التراجيدى لدى المتفرج تجاه البطل ·· **يقول اخناتون لبك :**

« لقد فهمت ما قلت يا بك ·· حقا فأنا استوعبت معرفة الآلهة فى اله واحد ، وتعاويذه فى صدرى ، ولكنى انغلقت فى قصرى وعشت فى الحقيقة وحدى ·· يجب أن أخرج للناس فأنا النبى · يجب أن أخرج فى الشوارع وأمشى فى الحقول لأعلم الكلمة التى فى صدرى ·· فأنا النبى يا بك ، لا الملك ·· أنا النبى · أليس كذلك يا بك ؟ » ·

ويهيم اخناتون على وجهه كالمخبول بعد اعتزاله العرش فى المنظر السابع وتتكشف مأساة البطل الذى حاول تحدى القدر فسقط صريعا طبقا لقوانين الوجود الأزلية . فبعد مقتل سمنكا رع وزوجته .. وهو الملك الذى تولى العرش بعد اعتزال اخناتون واغتاله كهنة آمون الثائرون والمطالبون بعودة ديانة آمون والقضاء على مذهب آتون ، نجد اخناتون هائما على وجهه يهذى بما يعتقد أنها رسالته الى البشر قبل جنازة الملك سمنكا رع وزوجته :

اخناتون : أفسح الطريق .

الحارس الأول : (من الخارج) هه .. من هناك ؟

اخناتون : أفسح الطريق بأمر الملك .

تينى : ستضيع روحك يا مسكين بهذا الكلام .

الحارس الأول : (ضاحكا) ماذا قلت ؟

الحارس الثانى : (من الخارج) هل جئت بأوامر الملك من العالم الآخر ؟

اخناتون : ماتا .. كلاهما .. لم تعد تأمر فتطاع .. لم يعد يأمر فيطاع ولا تمشى على قدمين ، ولا يمشى على قدمين .. انطفأت عيونهما .. سكن قلباهما الطريان .

الحارس الأول : سيثير ضجة هذا المخبول .. اذهب فى الحال والا قطعت جسدك بحربتى .

تينى : فلنهرب يا نفر .. أسرع يا آتون ..

اخناتون : أصبح معبدى تابوتها العظيم .. ها أنذا أطوف بكما يا حبيبى، وألثم الحجر حولكما (يمشى) استيقظى يا حبيبتى .. أنت لن تنامى .. استيقظ يا حبيبى .. أنت لن تنام .. (يخرج) .

الرجل : (يبرز فى النور) يا امرأة ..

تينى : ها .. أفزعتنى .

الرجل : من هذا الرجل .

تينى : انه رجل مسكين يا سيدى .. حين أفزعنى الحراس جريت ناحية النهر : وكنت سألقى بنفسى الى التماسيح من شقائى وقلة بختى .. ولكننى اصطدمت به وقال لى : اهدئى يا ابنتى واحملى شقاءك واتبعينى .. وليس لى أحد فى المدينة .. فمشيت معه .. كان هادئا

مسرورا حتى علم بالمصيبة التى أصابت مدينتنا بموت الملك والملكة، فاغتم قلبه وجعل يبكى ٠٠ لم يعد يكلمنى ٠٠ لم يعد يريدنى ٠٠

وعندما تدرك نفرتيتى زوجته ومن حولها حقيقة اخناتون يكون الداء الذى كان يدب فى جسده منذ تولى العرش قد تمكن منه ، وتكون الأهوال والصراعات التى مر بها قد قضت عليه فيتهاوى ويسقط ميتا وهو يقول : « لا تستمعوا لكلمة من يفزعكم لترهبوه فرادى ٠ ليملأ كل منكم قلبه بأخيه ، وليملأه بصديقه فحتى لحم الملك سيبلى ٠ سيتآكل ٠ ولكن كلمة السلام سيلهج بها الشعراء فى أرض المعركة » ٠ وهكذا يسقط صريعا بعد معركته الرهيبة مع القدر ولكن رسالته لا تتحقق لأن القدر لم يكن راضيا عنها ٠٠ **ويبدأ الستار الأخير فى ارخاء سدوله وبك رسام الملك يقـول :**

بك : حتى تتشح البجعة بالسواد ، حتى تشيب ناصية الغراب ، حتى تنهض التلال وترتحل ، حتى تنضب أعماق الأنهار ، ستكون كلمتك فى كل قلب يا صديق ٠٠ كالبذرة فى الأرض الطيبة كالفيضان الذى يأتى أبدا ٠٠

وينتهى البطل التراجيدى كما ينتهى أبطال المآسى ٠٠ ومن الواضح أن ألفريد فرج قد اتبع المنهج المأسوى الصارم فى خلق البطل التراجيدى دون أن يدخل فى متاهات جانبية تؤثر على الدفعة الدرامية المتصلة وراء البطل والتى تضيف الاحساس وراء الآخر لدى المتفرج ٠٠ وكانت كل أحداث المسرحية وموقفها فى خدمة البطل من خلال النص نفسه ولذلك كانت العلاقة عضوية وفعالة بين شخصية البطل والخلفية الدرامية ولم يكن البطل عالة على بناء المسرحية اذ ان الكاتب قد حرص على أن يضيف اللمسات واللمحات وجزئيات الحوار التى تخدم النص فقط ولا تتحول الى نتوءات تضعف من جمال البناء العام ، وخاصة أن المأساة تتطلب صفاء ونقاء حتى يتبلور الاحساس التراجيدى ٠٠ وذلك على عكس المسرحيات التى تعالج موضوعات اجتماعية أو تتصل بالواقع أو تدخل فى نطاق الكوميديا ٠٠ وذلك يذكرنا بمقالة أولدس هكسلى التى كتبها تحت عنوان « المأساة والحقيقة الكاملة » والتى يقول فيها :

« لكى يخلق الفنان مأساة فلابد له من عزل عنصر واحد من عناصر الحياة وبلورته بعيدا عن التجربة الانسانية المعاشة ككل ٠٠ ثم يستغل امكانيات العنصر استغلالا عميقا ٠ اذ أن المأساة هى شىء منعزل عن الحقيقة الكاملة بل ومقطرة منه اذا جاز لنا القول بأنها مثل الرحيق المقطر من الزهرة الحية ٠٠ فالمأساة خلاصة نقية بالمفهوم الكيميائى ٠٠ ومن هنا

تبدو لنا قوتها فى التأثير السريع والحاد على احساسنا فكل الفنون التى تتميز بذلك النقاء الكيميائى تنفذ الى داخلنا بحدة وسرعة ....
وبسببه أيضا تستطيع المأساة تأدية دورها فى تطهير النفس وتنظيم انفعالاتها .. بل وتهذب وتصحح أوضاعها وتمنحها أسلوبا ومنهجا لحياتها العاطفية .. ويسرى مفعولها بحسم وقوة .. وعندما نتواجد فى حضور مأساة تتجمع عناصر وجودنا الوجدانى من احساسات وصراعات نفسية فى تشكيل جميل ومنظم تماما كما تتجمع ذرات الحديد وتنتظم تحت تأثير المغناطيس .. ورغم اختلاف الصراعات النفسية والعاطفية من شخص لآخر ، فان مفعول ذلك التشكيل واحد عند جميع الأفراد » .

وهذا ما فعله ألفريد فرج فى « سقوط فرعون » وتطبيقا لما يؤمن به من أن « التراجيديا شيء نظيف ومستقيم » وهى عبارته التى أوردها فى كتابه « دليل المتفرج الذكى الى المسرح » ص ٨٧ .

أما مسرحية ألفريد فرج التالية وهى « صوت مصر » فهى مسرحية من فصل واحد .. ينتقل فيها مفهوم البطولة عنده الى نطاق آخر .. فقد كتبها عام ١٩٥٦ وعرضها المسرح القومى فى العام نفسه بعد أن انفعل بالأحداث التى وقعت فى السويس والمقاومة المجيدة للشعب العربى فى مصر ضد دول العدوان الثلاثى .. وفيها نجد مفهوم البطولة قد انتقل من النطاق المادى الملموس الى النطاق المعنوى .. أى أننا لا نجد بطلا واحدا فى المسرحية وباقى الشخصيات ثانوية تعمل من خلال الموقف والحوار على ابراز الصراع الذى تدور رحاه داخل نفس البطل الذى يتحرك فوق المنصة أمام جمهور النظارة ، ولكننا نحس بالبطل معنويا .. أى أن كل الشخصيات تتفاعل مع الأحداث لابراز بطولة الشعب المصرى ككل .. فكل شخصية من شخصيات المقاومة الشعبية فى بورسعيد سواء اكانت شخصية متولى رئيس جماعة المقاومة أو زميله عطيه أو سعد أو عبد الله أو نجم أو فاطمة .. كلهم يرمزون الى بطولة مصر ومقاومتها المجيدة ضد قوى الطغيان .. ولذلك لم يركز الكاتب الضوء على شخصية واحدة بل وزع اهتمامه بالتساوى بينهم . ومن هنا خلت المسرحية من الخلفية الدرامية التى تؤديها الشخصيات الثانوية خلف البطل كتلك التى نراها فى أعمال المصورين الذين عاصروا مطالع عصر النهضة والذين اهتموا بالشخصية الأساسية فى اللوحة دون ابراز التفاصيل فى الشخصيات الخلفية التى توجد على سبيل ملء بعض الفراغات فقط . وهى المدرسة التشكيلية التى سادت فى أوائل العصر الكلاسيكى فى ايطاليا ..

ولم تكن هناك فى المسرحية خلفية من الشخصيات بل كانت كلها فى المقدمة ، أى أن كل الشخصيات تقاسمت البطولة بالتساوى تقريبا حين استعاض الكاتب عنها بخلفية تأثيرية تعتمد على الأصوات الموحية من انفجارات وطلقات مستمرة والأناشيد التى تصدر عن المذياع مما يوحى للمتفرج بالارهاصات التى تتفاعل داخل كيان المسرحية ولنأخذ افتتاحية المسرحية مثالا على ذلك :

(الانفجارات والطلقات مستمرة · بعضها بعيد ، وبعضها قريب الى حد ما ترتفع فقط فى المواضع المبينة · تدق ساعة الاذاعة الثامنة والنصف ، وتبدأ نشرة الأخبار بصوت خافت · المنظر عبارة عن فسحة فى بيت متوسط فقير · فى الوسط مائدة يجلس عليها « نجم » ويواجهه « سعد » وفى أسفل « فاطمة » بجوار الراديو يجلس على كنبة شرقية « متولى » يستمع الى الراديو ويسجل فى ورقة صغيرة كلمات · صوت خافت جدا · ترفع فاطمة رأسها وتنصت · لا شىء · تحاول أن تدارى اضطرابها) ·

هى هى الخلفية العامة التى تحرك أمامها الأبطال ·· ولنأخذ منهم فاطمة التى ترمز الى مصر الأبية التى تقف شامخة متحدية صامدة فى وجه العدوان مثالا على ذلك :

فاطمة : اعملكم شاى ؟

متولى : دايما عامر يا فاطمة ·

فاطمة : انتم فى بيتكم ·

متولى : بيتك وبيت اخوكى محمود بيتنا ·

فاطمة : اتاخروا ·· (فى قلق مكتوم)

نجم : دلوقت ييجو ·· هو أخوكى محمود ح يتوه فى بور سعيد ؟

سعد : (يلمس يدها فى رفق) فاطمة ··

(فاطمة ترفع رأسها فى كبرياء وقد سحبت يدها كأنها ترفض الاشفاق) ··

وهكذا يتجسد كبرياء مصر وصمودها فى شخصية فاطمة احدى شخصيات المقاومة الشعبية فى بور سعيد ·· وما ينطبق على فاطمة يكاد ينطبق على باقى الشخصيات ·· حتى المعارك المتفرقة التى تحدث عنها

أبطال المسرحية ترمز الى المعركة الكبرى التى خاضتها مصر والأمة العربية كلها ·· ولكن حماس المؤلف تجاه الموضوع الذى يعالجه قد أثر على المستوى الدرامى له وجعله يميل الى المستوى الاخبارى للأحداث · ورغم أن أخبار المعارك التى تداولتها الشخصيات كانت تنبع من نسيج المسرحية ومضمونها ، فانها كانت توقف من اندفاع الأحداث الدرامية ذاتها وتؤثر على الايقاع السريع لها ·· ولا شك أن التأثير الدرامى للأحداث قادر على النفاذ الى نفس المتفرج أكثر من الاخبار بها ·· وهـــذا هو الفرق بين الحادثة التى نقرأ عنها فى الصحف والحدث الذى تتناوله المسرحية ·· يقول ألفريد فرج فى كتابه « دليل المتفرج الذكى الى المسرح » فى فصل « عناصر التأليف المسرحى » ص ١٠٨ :

« ان المسرحية عمل يتصاعد الى غايته بانتظام وباطراد · وما يشحذ الصراع فيها وينميه ليست مجرد حوادث تتراكم بعضها فوق بعض · ويحدث فى بلادنا وبين مثقفينا الخلط بين الحوادث والأحداث (الأفعال)· ان الحوادث فى المسرحية شأنها قليل وان ما يسميه الغربيون بالأحداث أو الأفعال (ان صحت هذه الكلمة) يختلف تماما عما تعنيه بكلمة حوادث· فالمسرحية قد لا تقع فيها حوادث كثيرة ، ومع ذلك تكون هذه المسرحيـة حافلة بالأحداث ·· أى حافلة بما يحرك الصراع ··

ان الحوار قد يحرك الصراع ، والحوادث قد تعين على تحريك الصراع، ولكن عناصر أخرى هامة وكثيرة هى التى يعول عليها فى هذا المجال ·· عناصر بعضها ظاهر مادى واضح ، وبعضها مستتر مضمر ··

فحين يلتقى البطل بالبطل ، أو البطلة بالبطل فوق المنصة ، لينسجا موقفا من المواقف المسرحية ، يشتبك الفكر بالفكر والوجدان بالوجدان · تتأجج المنصة حتى ولو لم يحدث الارتطام ·

ان الوقفة فى النور والأنة فى الظلام ، ان همسة الديدبان القلق فوق حائط مدينة محاصرة ، واشارة بالذراع لاتقاء خطر مرتقب ، ان دمعة تلمع فى أضواء البروجكتور ، أو خطوة مفاجئة فى اتجاه الخصم ، أو دفعة فى صدر المحب ، أو جلسة اليائس أرخى ذراعيه ، أو اغلاق الشباك فى وجه الريح ·

كل هذه أحداث تصنع باطرادها نمو الصراع · ان كل « فعل » يقع فوق المنصة يدفع المسرحية ويقربها من غايتها وهى احتدام الصراع ثم تصفيته ·

كما أن أى فعل يقع فوق المنصة لا يحقق هذا الغرض هو فضــول وغثاثة وتطويل يضعف المسرحية ٠

ولكن مسرحية « صوت مصر » كانت تفتقر فى بعض المواقف الى تلك اللمحات الدرامية التى تكلم عنها ألفريد فرج فى المقتطف الذى أوردناه ٠٠ فكانت الحوادث لا تخرج عن كونها حوادث ولا تتحول الى أحداث أو أفعال تؤثر على الخط الدرامى ، بل كانت تنتهى بانتهاء السرد الخبرى عنها ولا تسرى آثارها فى شرايين المسرحية وخـلاياها ٠٠ ولكن السرد الخبرى قد قام بدوره عندما أبرز للمتفرج بعض النماذج السريعة للمعارك الى دارت رحاها بين أبطال المقاومة الشعبية والجنــود البريطــانيين والفرنسيين ٠٠ أى أن المسرحية قد ألقت الضوء على جزئيات المعركة مما أبعدها عن التعميم الذى غالبا ما يحول العمل الفنى الى خطبة منبرية ٠٠

ولنأخذ المعركة الذى تكلم عنها « عبد الله » احد أبطال المقاومة نموذجا على ذلك :

عبد الله : واحنا فى السكة نواحى المحافظة جابلتنا دورية ٠٠ دبابة قدام وعسكر وراها ييجوا عشرة خمستاشر كده ٠ جلنا محمود يضرب نار من يمة ، وعطية من اليمة التانية وهم ورا الانجاض تتفــرق العسكر أطلع انى فوق الدبابة واجى ساقط مبروكة (يشير الى قنبلة يدوية) ٠ القصد ٠٠ ضرب محمود وعطية بالنار ، لقينـــا الضرب نازل ع الانجليزم الشبابيك ٠ العسكر ضربت فى الشبابيك فوق ٠ عطيه مخلصوش ٠ كان يمتى ٠ خرج انكشف للانجليــز ودور الضرب فيهم ٠ أنى لقيته ح يضيع روحه ٠ ومبروكـــة فى يدى ، وأنى واضع الكبسولة بدال ما طلع الدبابة لقحتها عليهم ٠ اقوله « يا عطيه نمشى بجى ٠ ما رضيش ٠ الا يضرب فى الدبابة ٠ والدبابة ادورت وراح تضرب نواحينا ٠ ضربته بالدبشك على دماغه وشلته وجيت بيه ٠٠

يبدو السرد الاخبارى واضحا ولو أضاف ألفريد فرج بعض اللمحات الدرامية والأحداث الخفية التى تعتمل داخل الشخصيات الأخرى أثنـاء الانصات لما توقف الحدث الدرامى وتعطل الايقاع السريع له ٠٠ وذلك راجع الى أن عبء تحريك ست شخصيات بطولية غالبا ما يثقل كاهل المؤلف الذى تعود على تقديم بطل واحد وخلفه باقى الشخصيات ٠٠ وهو لهذا يلجأ الى تجسيد البطولة فى الشعب المصرى عامة ويحول شخصياته الى مجرد لمحات وخصائص لبطولة الشعب كله ٠

ويكشفها فى المعركة التى دارت للدفاع عن بيت فاطمة رمز مصر كلها :

نجم : (يفتح الشباك قليلا ويطل) اسمعوا احنا ح ندافع عن البيت استعدوا ..

(حركة التقاط للسلاح) روح يا عبد الله من الشباك التانى خليك يا عطيه هنا . محدش يضرب نار الا بالأمر .. الله ده متولى وسعد وفاطمة راجعين . غطيهم يا عبد الله . اضرب . (طلقـــات من الخارج)

(يطلقون النار .. فترة)

عطيه : النار بتضرب م الشبابيك يا نجم .

نجم : دلوقت بور سعيد كلها حتضرب نار . وتغطى متولى وفاطمة .. الأهالى ح تغطى متولى وتحميه .

وعندما يستشهد محمود فى المعركة يرمز الى ضريبة الدم التى دفعتها مصر فى سبيل الزود عن حريتها وعروبتها .. وتتحول روح محمود الى شعلة فى نفس كل مصرى يلتهب حماسا من أجل الدفاع عن أرضه وأهله .. وتبدو بطولة الشعب كله فى نهاية المسرحية عندما ينشد الجميع من الخارج والداخل مع صوت أم كلثوم نشيد « والله زمان يا سلاحى » .. وهو آخر لمسة درامية يضيفها المؤلف الى بطله المعنوى الذى جسده فى مختلف شخصيات المسرحية ..

فى المسرحية التالية « حلاق بغداد » يلعب البطل وهو أبو الفضول الحلاق الدور الرئيسى فى ربط جزئى المسرحية القائمين عـلى حكايتين منفصلتين ، الأولى حكاية « يوسف وياسمينة » المستوحاة من احدى قصص الف ليلة وليلة ومنسوجة على منوالها ، وان اختلفت عنها فى الظروف والوقائع ، والحكاية الثانية « زينة النساء » ومستوحاة من احدى قصص الجاحظ فى كتابه « المحاسن والأضداد » .

وبطل الفريد فرج هذه المرة مرح وطيب القلب ولكنه مصاب بمرض لعين وداء وبيل هو الفضول ولذلك كان اسما على مسمى .. وهو الداء الذى يكلمنا عنه يوسف الموصلى ابن شبندر تجار الموصل والذى يرغب فى الزواج من ياسمينة بنت قاضى بغداد ولا سبيل له اليها لأن أباهـا رجل فظ له طباع وحشية ، وقد أعد ابنته ليزوجها الوزير تقربا وزلفى . .. يقول يوسف عن داء الفضول :

يوسف : أبغض شيء يستفزني الفضول ٠٠ الفضول أنواع ٠٠ فضول فج خام ، وفضول ملفوف برقائق الشفقة المحلاة بالسكر ٠ فضول ظمآن كالشهوة ، وفضول متلصص كما تتشمم الكلاب تبحث عن أسرار للناس في القمامة ٠ لا أحبه ٠ يثيرني كما تثير رائحة الدماء الثيران ٠٠

وكأننا بيوسف هذا يقدم لنا الاحســـاس الدرامي الممتع الذي سيلازمنا طوال المسرحية تجاه بطلها أبي الفضول ٠٠ فلقد خلق الكاتب بطله وبداخله داء الفضول اللعين الذي أوقعه في المأزق تلو الآخر حتى انتهى به الأمر الى الشحاذة ٠٠ ولكن لا يمكننا أن نقول ان نقطة الضعف تلك من النوع التراجيدي الذي يورد صاحبه موارد التهلكة والذي يثير في نفس المتفرج الاحساس بالرعب والشفقة على مصير البطل ٠٠ وبالتالي ففي استطاعتنا أن نقول ان نقطة الضعف تلك من النوع الكوميدي الذي يوقع صاحبه في مآزق مضحكة ويثير في نفس المتفـــرج الاحساس بالسخرية والتهكم على مصير البطل ٠٠ ومنذ ظهور البطل على المنصة والمؤلف يحيطه بكل مظاهر الفضول المقيت والمضحك في نفس الوقت ٠٠ ويعتمد خط الصراع الأساسي في المسرحية على الاحتكاك بين فضـــول الحلاق ومحاولة الآخرين اخفاء أسرارهم بعيدا عن فضوله ٠

ويظل التوازن بين قطبي الصراع حتى ينتهي الأمر بهزيمة الحلاق « أبو الفضول » :

أبو الفضول : (يدخل ويحط خلف الباب بقجة كبيرة جدا ، ويتنهد في عمق) أين أنت يا ست ؟ دوختيني ٠ (متوسط العمـــر نحيف قصـــير ٠ أنفه متدل بشـــكل ملحوظ ٠ عيناه تنتقلان في فضـــول غريزي من حوله)

شفيقة : لا بأس ٠ الحمد لله ٠ نسيتك ٠

أبو الفضول : لا بأس ٠٠ لا بأس ٠ أم العروسة ٠

يوسف : بدأنا ٠

شفيقة : لا عروسة ولا حاجة ٠ ليس في هذا البيت عروسة ولا عرس ولا حاجة ٠ لا تتكلم كثيرا ٠ أدخل البقجة وانت ساكت ٠ خلك أنت يا سيدي ٠٠

أبو الفضول : الله ٠ ماذا فعلت لك لتهجمي على هكذا ؟ دخلت وراءك درت أطرق أبواب البيوت ، وأسأل كل من صـادفني في الطريق (يدخل البقجة ويتلفت حواليه) ٠

وهكذا يستمر أبو الفضول فى فضوله ·· ولكننا لا نتهكم ونسخر منه طوال المسرحية اذ أنه فى بعض اللمحات يستحوذ على عطفنا وحبنا لأن فضوله هذا يدفعه الى خدمة الناس وعمل الخير ·· فالدافع الى فضوله دافع انسانى بحت وبعيد كل البعد عن الأنانية وحب الذات بدليل أنه لم يحصل على أية منفعة شخصية له بل انتهى به الأمر الى الشحاذة فى نهاية الجزء الثانى من المسرحية ·· ولذلك فنحن لا نضحك عليه فى كل المواقف بل نتعاطف معه فى بعضها ·· وكما يقول ألفريد فرج فى « دليل المتفرج الذكى الى المسرح » ص ٤٩ :

« ان الانسان اذا تأثر عاطفيا لا يضحك · والمشهد الكوميدى كى يثير الضحك لا بد أن يتجرد من العاطفة · المشهد الكوميدى مشهد عقلى بحت · الانسان يضحك من قلب المعقول أو المألوف » ·· ويستأنف كلامه ص ٥٢ فيقول :

« عجيب أمر الكوميديا ··

انها تخفى وراءها فكرة تفاهم جماعى ـ بل تآمر ·· ضد الناشزين عن المجتمع · والضحك هو الانتقام والقصاص الرادع لهؤلاء الناشزين ·

والعجيب أن الناس لا تردع بالضحك فاسدى الخلق وحـــدهم ، وانما تضحك أيضا من السذج والبلهاء والغافلين حتى وهم فى موقف المجنى عليهم » ··

ولكن الفريد فرج لم يطبق منهجه فى الكوميديا تطبيقا كاملا وحرفيا على « حلاق بغداد » فنجد أن أبا الفضول يثير عطفنا وهو فى موقف المجنى عليه لأنه أراد الخير للناس فكان نتيجة سعيه الطيب هو وقوفه هـذا الموقف ·· ولذلك فالمسرحية تقترب أكثر من مجال « التراجيكوميدى » بنفس المقدار الذى تبتعد فيه عن الكوميديا البحتة ·· فمن جهة الكوميديا البحتة نجد المسرحية حافلة بالسخرية والتهكم والمقارنات وعناصر الفكاهة من مآزق وسوء تفاهم ، أما من جهة « التراجيكوميدى » فيتميز المؤلف بالاحساس اليقظ بمأساة الطبقة الفقيرة التى لا تعبأ بمقدراتها طبقـــة الأغنياء ·· وقد جسد الفريد فرج متاعب الطبقة الفقيرة الطيبـــة فى شخصية « أبو الفضول » الذى لم يمنعه فقره وبؤسه من السعى وراء الخير لجميع الناس ناسيا فى ذلك مصلحته الشخصية ومنفعته الذاتية ·· فهو يعمل الخير من أجل الخير وان كان بدافع من فضوله ·· ولذلك فالمسرحية تدخل فى نطاق « المأساة المضحكة » أو « الملهاة المحزنة » كما يطلق ألفريد فرج هذا الاسم على ذلك النوع من المسرحيات ·

ولذلك كان منبع الفكاهة فى المسرحيـة يتركز فى المواقف التى يختلى فيها أبو الفضول الى نفسه ويبدو أنانيا مستغلا فى بعض تصرفاته ..ولنأخذ الموقف الذى اختلى فيه بنفسه بعد ذهاب يوسف لاحضار الماء بنفسـه لكى يقـوم أبو الفضول بحلاقة ذقنه وذلك بدلا من أن يقـوم أبو الفضول باحضار الماء والتجول فى المنزل بما يروق فضوله :

يوسف : سأغلق الباب بالمفتاح . اياك أن تحاول الفرار .

(يغلق الباب ويخرج) ..

أبو الفضول : أنا ؟! لم تفهمنى بعد .. أنا خدامك (وحده يتطلع حوله منتبها جـدا ومتوترا) .. كاسان وابريق .. شراب مسكر .. على الطلاق أنه خمر .. وبه شىء تقول السـت .. عارفه .. عرس ودخلة وشىء لزوم المتعة . ستفرح بذلك زوجتى .. اشرب ؟ لا .. سيشم رائحة فمى وتبقى واقعة . ما يضيره لو أخذتها كلها . هو شاب أما أنا فكهنة .. (يشم الابريق) الله ! لا ..

لن يشعر بسرقتى أبدا . أسكبه فى قارورة العطر (يلتقط القارورة) وأين أضع العطر ؟ عطر ايه يا أبا الفضول ، أنت تصدق ؟ ده كلام للزباين بس ! هاو .. قال عطر قال.! (يسكبه على الأرض) أضع بدله ماء ملونا . ألونه أنا .. عندى صبغة الشعر . قليل جدا فوق الماء .

(يسرق الشراب فى قارورته ويخبئها فى كيسه ثم يشرع فورا فى مزج قليل من صبغة الشعر فى الابريق) هيلا هيلا هيلا لم لم ..

يوسف : (يدخل ويتطلع حوله مستريبا) ماذا تفعل ؟

أبو الفضول : آه .. أرغى الصابون ..

من هذا المنولوج الداخلى تتضح لنا جوانب البطل المختلفة .. فهو وان كان محبا لخير الناس جميعا ومستعدا لخدمتهم الا أن عنده مطامعه المضحكة وسرقاته التافهة التى تثير التهكم والسخرية .. وهذا صـادر أيضا عن فقره وبؤسه ، أى أن المؤلف يسخر من الرغبات الوضيعة للطبقة الفقيرة ولا يتعاطف معها وذلك لأن طموحها قد انحسر داخل بعض المطامع التافهة ولأنها لا تملك العقلية الموضوعية للتفكير على أساس واقعى فى سبيل الوصول الى مستوى أفضل للمعيشة .. وهو هنا يقترب من المنهج الاشتراكى الذى اتبعه برنارد شو فى مسرحه والذى يؤمن فيه بأنه لكى تطبق الاشتراكية لا بد من محو الفقراء من المجتمع وذلك برفع مستوى

معيشتهم ·· وليس بالتعاطف معهم والشفقة عليهم اذ ان هذه العاطفة المريضة تجاههم ستشجعهم على استمراء حالتهم تلك وستضعف من الحافز المعيشى لديهم ، وبذلك يظل المجتمع متخلفا بسبب وجودهم كعقبة كأداء فى سبيل تقدمه ·· ومن هنا كان الاختلاف الواسع بين مسرحية ألفريد فرج والحكاية التى استوحاها من احدى قصص ألف ليلة وليلة للاختلاف البين فى المضمون ولمحاولته تطويع هذا التراث الأدبى العظيم لشكل المسرحية الحديث ، وملاءمته لمزاجنا ، ولروح الفكاهة العصرية ·

وتزداد سخريتنا وتهكمنا من البطل عندما يشتعل فضوله شوقا الى معرفة أسرار العشق والوصال بين يوسف وحبيبته · فكل ما يهمه هو التلصص على ما يدور فى الخفاء والتجسس على شئون الناس الخاصة ولا يهمه التفكير فى نفسه وحالته البائسة ، فعندما يحذره يوسف بقوله :

« اياك أن تبرح مكانك » · نجده يوافقه على الفور حتى يتخلص من وجوده بأسرع ما يمكن :

« لن أبرح · تفضل (يخرج يوسف) الفراش فراش غرام ، والملابس متسقة فى الدولاب ، وصندوق الأمتعة فارغ كقلب الخلى · والله ولا سفر ولا غيره · هنا يا أبا الفضول سترى بعينيك وتسمع باذنيك كل شىء · ان لم يكن زواجا سريا فهو وصال عاشقين سخنين جدا · وورطة فظيعة وقع فيها الولد ·· » ·

ولكننا نتجاوب قليلا مع أبى الفضول عندما يميل فضوله الى الناحية الخيرة لخدمة الناس ويقول فى نفسه : « الولد فى مأزق ·· والله ينوبك ثواب يا أبا الفضول لو أنقذته ·· » ·· ولكن هذا التجاوب لا يستمر الا لحظات ويعود التهكم والسخرية الى السيطرة على احساس المتفرج عندما يعترف البطل انه مدرك لداء الفضول المستحوذ على كيانه ·· ورغم أن هذا الداء قد حطمه فانه لا يستطيع منه فكاكا :

يوسف : (يجلس الحلاق فى مواجهة المرآة) أعرف أنك لا بد أن تكون فضوليا · أنت حلاق ·· هذه مهنتك · ولكن لا تستفزنى · أنا أبغض الفضول ·

أبو الفضول : وأنا يا سيدى · لشد ما أبغض الفضول ، فوالله ما خرب بيتى غيره ··

ولكن ألفريد فرج لا يحاول أن يؤكد صفة الفضول فى بطله بأسلوب تقريرى مباشر من خلال الحوار بينه وبين الشخصيات بل يجعلها تسرى

فى سلوكه وطريقة تفكيره بحيث تنبض بالحياة طالما أن البطل يتحرك على المسرح ٠٠ ولذلك استغل الكاتب صفة الفضول فى تلوين أفعال بطله وتحريكه وتأثره بها وتأثيره على باقى الشخصيات من خلالها وبالتالى دفع الأحداث الدرامية داخل المسرحية الى أبعادها المطلوبة ٠٠ ولنأخذ الجزء التالى من الموقف الذى يحلق فيه أبو الفضـــول ذقن يوسف استعدادا للزفاف :

أبو الفضول : الشارب لو حففته أحسن ٠

يوسف : لا تحففه اخلص ٠ اشتغل ٠

أبو الفضول : أريد أن أشتغل على نور حتى لا أغضبك ٠٠

يوسف : لا تسألنى فى شىء ٠ اسكت ٠

أبو الفضول : الأمر يعتمد على المناسبة يا سيد ٠ هذا سؤال لزوم احكام الصنعة ٠ آه ٠ فالحلاقة فن ٠ ان كنت ذاهبا لملاقاة أمير أو وزير ، أو كنت على موعد مع غانية سمينة لعوب ، أو كنت مقبلا على جلسة تجار لتعقد صفقة ٠٠ أنفش لك شاربك أما ان كنت على موعد مع صبية رقيقة ٠٠ أحففه لك ٠

نجد أن أبا الفضول ينفس عن فضوله المكبوت بطريقة غير مباشرة فهو يتعمد القاء أسئلة محددة الى يوسف لعله يظفر باجابة على احداها تشفى غليل فضوله ٠ فالأسئلة التى يفتتح بها حواره مع يوسف لا تهمه لانه متأكد أن يوسف لن يقابل أميرا أو وزيرا أو أنه على موعد مع غانية سمينة لعوب أو على موعد لعقد صفقة مع بعض التجار لأنه يدرك بحاسته الفضولية أن مثل هذه المقابلات لا تحتاج لكل هذا الارتباك والاضطراب والقلق والتوتر من يوسف الموصلى ابن شبندر تجار الموصل ٠٠ ولذلك فهو يلقى بالسؤال الذى يشعل نار فضوله فى آخر أسئلته حتى يستدرج يوسف للاجابة عليه ٠٠ ولكن يوسف يدرك الحيلة ولا يشفى غليله ، وعندما تعييه الحيل لاشباع فضوله يسفر عن أسلوبه المقنع ويصل به الحد الى استجداء المعلومات والأسرار :

يوسف : لست مسافرا ٠ وفر جهدك ٠

أبو الفضول : الله ! مسافر ٠٠ لا تسافر ٠٠ صارحنى يا سيد يوسف ، أنا خدامك ، أخدمك ٠ رجل محنك ٠٠خمسون سنة ألطش فى هذا العالم ٠ اسألنى ٠ اسألنى أمال ، اسألنى أنا ٠٠ ما يخيفك ؟ لن أنزل من هنا حيا ٠

ويتصاعد الموقف الدرامى من خلال الحوار والاحتكاك المباشر بين الحلاق ويوسف الى أن يفيض الصبر بيوسف فيخطف الموسى ويقرر ذبح الحلاق ·· وذلك أحد المآزق التى يقع فيها الحلاق بسبب فضوله وتثير ضحك المتفرج وسخريته منه · وهكذا تساعد هذه المواقف على أن يشتعل المسرح بالحياة لأن الموقف نابع من نسيج المسرحية ذاته ومن الطبيعة التى جبل عليها البطل والتى لا يستطيع لها دفعا برغم المصائب التى جرتها عليه ·· ومن هنا كانت العلاقة العضوية بين شخصية البطل وشكل المسرحية فالبطل لا يعيش على حساب المسرحية ولكنه يساعد بتكوينه وطبيعته على دفعها الى نهايتها المتمشية مع المواقف التى تقدمتها ·· وأيضا فتكوين المسرحية لا يطغى على تصرفات البطل ويقيدها ·· بل يتصرف البطل بوحى من طبيعته وبدافع من احساساته وأخلاقه ·· ولذلك نشأت الهارمونية الواضحة بين الخط الذى يسير فيه البطل والخط الذى تسير فيه الخلفية الدرامية ، وقامت المواقف والحوار بدور الربط الحيوى بين الخطين :

يوسف : اخفض صوتك ! اخفض صوتك ! آه لا أطيق أن أذبحك · ضربة واحدة لا تحتاج شجاعة كبيرة ··

أبو الفضول : عندى سبعة عيال يا سيدى · الرحمة !

يوسف : تعرف أكثر مما أطيق · اذا لم تعترف لى بكل شىء لن أرحمك·

أبو الفضول : ساعترف ·

يوسف : ماذا تعرف عنى · تكلم ؟

أبو الفضول : أنت ستخطف بنتا ·

يوسف : من هى ؟

أبو الفضول : لا أعرف بالضبط ·· من بيت القاضى ··

يوسف : أين سأذهب بها ؟

أبو الفضول : الفردوس · يا وعدى !

يوسف : تعرف كل شىء ! ويلى منك · أى حماقة جعلتنى أدخلك بيتى · اعترف حالا ، من أرسلك فى طريقى ·

أبو الفضول : الله أرسلنى لأنقذ حياتك ··

يوسف : تكذب ·

أبو الفضول : أقسم أنى رسول العناية الالهية ·

يوسف : ما الذى يغريك ؟ ما الذى يلهبك لمعرفة أحوالى ؟

أبو الفضول : الطبع يا سيدى ! لا شىء غير الطبع !

يوسف : لا أكاد أصدق ·

أبو الفضول : (مذعورا بحق والموسى على عنقه) شىء فى قلبي يأكلنى حتى أعرف ·· لا أهدأ حتى أعرف ··

تلك هى مأساة أبى الفضول المضحكة ·· هناك شىء فى طبيعته يدفعه لمعرفة أسرار الناس ولن يهدأ له بال الا بعد معرفته حتى لو جر عليه الخراب ·· وبعد عديد من المواقف يتسبب أبو الفضول فى جمع الشمل بين يوسف وحبيبته ياسمينة ويوافق الخليفة والقاضى على زواجهما ·· ورغم أنه كان السبب فى هذه السعادة التى هبطت على يوسف ، فان يوسف لا يدرك هذا الجميل بل يقول أمام الخليفة والقاضى : « أى جريمة لم ترتكبها يا خبيث ! أى زبون لم تعر ، أى متاع لم تسرق ، أى سر لم تهتك ، أى عرس لم تتطفل عليه ، أى مأتم لم تفسد ؟! أنت دائما أنت يا حلاق السوء » ·

وينتهى الأمر بالحلاق فى نهاية الجزء الأول من المسرحية « يوسف وياسمينة » بأن تسحب منه رخصته كحمال بعد أن سحبت رخصته كحلاق ويتحول الى الشحاذة فى بدء الحكاية الثانية « زينة النساء » الذى استوحاها المؤلف من احدى قصص الجاحظ فى كتابه « المحاسن والأضداد » · والبطل هو العلاقة الوحيدة التى تربط بين حكاية « يوسف وياسمينة » وحكاية « زينة النساء » اذ اننا ننتقل الى مسرحية أخرى وشخصيات أخرى منفصلة ومختلفة تمام الاختلاف عن شخصيات الحكاية الأولى · ولعل ألفريد فرج قد أعجب ببطله الذى خلقه وأحبه لدرجة أن منحه دور البطولة فى الحكاية الثانية أيضا بنفس طباعه وتكوينه ومزاجه النفسى وفضوله العجيب حتى يتتبعه فى عديد من المواقف الأخرى التى تؤكد لنا حيوية هذه الشخصية التى أدخلها الفريد فرج فى المسرح العربى المعاصر لتقف على قدم المساواة مع شخصية « حلاق أشبيلية » التى نجدها فى أوبرا روسينى التى تقع تحت هذا الاسم والتى نالت نجاحا شعبيا ساحقا بين الشعوب الأوربية عامة ··

تفتتح الحكاية الثانية « زينة النساء » بالحلاق وحده على المسرح وهو يخاطب نفسه :

أبو الفضول : كل رجل شكوت له همى ، وشرحت له بلوتى ، قال لى :
« كنت مقيما مستريحا فما ضرك الا فضولك » · والله ان هذا أعجب
العجب ! يا ناس ! يا عالم ! يا هوه ! أنا الفضولى ؟ هل آذيت أحدا ؟
سرقت ؟ نهبت ؟ قتلت ؟ أبدا · ومع ذلك جردنى القاضى الظالم من
رخصة الحمال · تقولون لأى سبب ؟ أنا أيضا أريد أن أعرف · « لا
تحلق ذقون الناس ! » قلنا طيب · « لا تحمل أمتعة الناس ؟ »
الله ! ماذا اشتغل ؟أشحذ ؟ أشحذ على آخر الزمن ؟

عشاؤنا عليك يا رب !

ثم يختتم ابو الفضول منولوجه هذا بقوله :

« عاهدت الله لا أسأل ولا أتساءل · »

ساضع عصابة على عينى لا أرى · وأسد أذنى بالخرق لا أسمع ·
وأروض فمى لا ينطق الا :

« يجعل بيوت المحسنين عمار يا رب العالمين ! » امضاء : أبو الفضول ·
(ولكنه يبصم فى الهواء ولا يوقع باسمه) هه ! ··

ثم تبدأ حكاية « زينة النساء » وهو اسم البطلة الأرملة الجميلة التى
يحاول أمين سر المحكمة الفاسق أن يعتدى على شرفها ويفضحها ان قاومته
·· وهو الذى عهد اليه الخليفة بالتفتيش عن بيوت النساء بائعات الهوى
ولو متنكرا فى غير هيئته ·

ولذلك فهى لكى تنجو من تهمة فسق ملفقة يتعين عليها أن تفسق
فسقا كامل الشروط ويصل أبو الفضول الشحاذ الى بيت زينة النساء
ليحصل على ما تجود به نفسها من طعام ونقود ، ويتحول حالا من مهمته
الأساسية وهى الشحاذة الى هوايته الكامنة فى الفضول عندما يستدرج
زينة النساء الى الحديث عن محنتها وتقول له :

زينة : فعلا أنتظر رجلا يستحق القتل ·

أبو الفضول : (مندفعا) ما منصبه ؟ ما ثروته ؟ ما حجمه وما رسمه ؟
ما ذنبه ؟ ما علاقته ؟ ··· (متراجعا) هذه هى بعض الأسئلة التى
كان من الممكن أن أسألك اياها لولا أنى تبت وعاهدت الله ·
لا تجيبينى · اعطنى لله ومشنى يا ست · لم أستفتح بعد ··

ويساعد هذا الصراع داخل البطل فى ابراز حيويته وأعماقه وأبعاده
الذاتية ، ويجنبه عيوب الشخصية المسطحة التى لا نراها الا من وجه

واحد ٠٠ فالكاتب الذى يؤكد على بعد واحد فى شخصية بطله يجرد الشخصية من أهم مميزات النفس البشرية وهى الصراع والتفاعل والتأثر والتأثير ، وتتحول الشخصية الى فكرة مجردة تتقمص شبحا يسير على خشبة المسرح وينساها المتفرج بمجرد خروجه من المسرح حتى وان تذكر الفكرة التى مثلتها الشخصية٠٠ورغم أن ألفريد فرج قد أكد صفة الفضول باستمرار فى شخصية بطله ، فانه منحها تنويعات أخرى من خلال الحوار والمواقف المختلفة والصراع بين البطل والشخصيات الأخرى ، والصراع الداخلى فى نفس البطل ، ومحاولته التوبة عن الفضول واضطراره الى العودة لممارسته بدافع ملح من طبيعته وتكوينه ٠٠ ومن هنا لم نشعر بالفضول كصفة مجردة يقوم بتمثيلها البطل بل أحسسنا أنها كيان وسلوك وتصرف وحياة كاملة من داخل كيان البطل ذاته ٠ ولذلك تركت صفة الفضول خاصية العمومية الى الفضول الذى يتركز فى شخصية البطل نفسه وبصفة خاصة لأنه ينبع من سلوكه نفسه ولا يصدر عن تفكير مجرد للمؤلف يفرضه على بطله من خارج كيان المسرحية :

زينة : أيغير منصبه من الأمر شيئا ؟ اذا ما كان وزيرا أو خفيرا ؟ ما الفرق ؟ الرجل الذى يستحق القتل يستحق القتل ٠ لا يهم حجمه أو هيئته أو منزلته ٠٠

أبو الفضول : (هازئا) ها ها ٠٠ يختلف الأمر يا سيدتى ٠ يختلف ٠ اسألينى أنا ٠ اسألينى ٠ لا جناح عليك ولا ضرر فأنت لم تعاهدى الله أن تكفى عن الأسئلة أو الفضول ٠

(يضع الخرج على الأرض ويتربع عليه كمن يقبل على القاء درس) ٠

جلنار : يا مصيبتى ! سيقعد ؟

أبو الفضول : وما ضرك من ذلك وما شأنك ٠ الأرض التى تحمل الجبال والثقلاء ستنوء بحملى أنا ؟! قاعد على خرجى ٠ مالك أنت ؟ (يلتفت الى زينة) اسألى رجلا مثلى عاقلا ولبيبا وحاذقا ٠ اسألى وتعلمى ٠ لا ضرر ولا عتب عليك ٠٠

ثم يبلور الكاتب مأساة بطله المضحكة ٠٠ فيصور الصراع بين اشباع فضوله ومحاولة التغلب عليه باللا مبالاة ٠٠ ولكن الجانب الخير فى شخصيته يلح عليه دائما مما يجعل المتفرج يتعاطف معه أحيانا ٠٠ وأحيانا أخرى لا يتعاطف معه عندما يشعر بأن الفضول مصدره حب الاستطلاع المقيت القائم على التلصص والتجسس ٠

وكان الاحتكاك بين هذين الشطرين فى شخصية البطل سببا فى اثارة احساس المتفرج بحيوية الشخصية وانسانيتها ٠٠ **وعندما تتظاهر زينة النساء بالبكاء تثير عطف أبى الفضول ، وينشأ صراع درامى حاد بين الهروب بجلده من المأزق الذى سيتورط فيه وبين نفسه الطيبة التى تدفعه الى انقاذها ومساعدتها :**

أبو الفضول : (كان قد قفز لدى بكاء زينة كالملدوغ وقلب البصر حواليه من تحت العصابة فى توجس وتوقع أذى) ماذا يوجعها ؟ لا لا ٠ لا يجبنى أحد على سؤالى (لنفسه) كمين يا أبا الفضول ! لا أريد أن أعرف ٠ لا أريد أن ٠٠ أن ٠٠ (بارتفاع أنين وشهقات زينة يضعف صوته ، ويرفع العصابة قليلا فيروعه منظر السيدة يهتز جسدها فى حضن الجارية ٠ لم ير وجهها تحت النقاب بعد ٠ وهو يغالب أنينها الآسر المثير فيرد العصابة على عينيه ٠ ويحكم وضع الخرق فى أذنيه ، ومع ذلك يقول) ٠٠ سيدتى ٠ أين هو ومن وكيف ولماذا و ٠٠٠٠ آه ! لا ٠ لا يجبنى أحد ٠

أستغفر الله فقد عاهدت الله ! أعطنى شيئا ومشنى يا ست ٠٠

ثم يدفعه كلامه مع زينة الى اشتعال أوار فضوله لكى يلتهم ما تبقى له من ارادة للمقاومة ٠٠ فيستأنف أسئلته عن أمين سر المحكمة الذى يصر على انشاء علاقة غرامية مع زينة النساء :

أبو الفضول : تستفزنى بشدة ٠ عرفينى الحكاية من الأول يا ست (لنفسه) أين أنا ؟ كيف وقعت ؟ (لزينة) كيف شكله وهيئته ؟ ما طوله وما عرضه ؟ ٠٠

ورغم استهزاء جلنار خادمة زينة بأبى الفضول وجهوده فى سبيل انقاذ سيدتها ، فانه لا يبالى بذلك حرصا على كرامته بعد أن أجبره فضوله على السير فى طريقه المرسوم :

أبو الفضول : لا أعجبها العجفاء ٠ ولكن الست تستفزنى بشدة ، وقلبى يدفعنى الى التهلكة ٠

ويصل امين السر بالفعل ٠ ويقع ابو الفضول فيما كان خائفا منه بسبب فضوله الملح :

ابو الفضول : يا ست حرام عليك ٠ وقعت الجراح على الجراح ٠ لم يعد فى جسدى موضع لا يدمى ٠ عاهدت الله وهذا جزاء النكث بالعهد

لله يا محسنين · حسنة للجائع المسكين تنفع فى يوم الدين · كنت أحلق ذقون الناس فوقعت فى مصيبة · حملت أمتعة الناس فرزقت بنكبة · خرجت أشحذ فاستفتحت بداهية ··

وكأن الفضول سيف مسلط على رأس أبى الفضول يقع عليه كلما حاول اشباعه · وعندما يقع فى الفخ الذى تسبب فيه فضوله يقول كلاما لزينة يثير فى نفس المتفرج الضحك والسخرية أكثر من الرثاء والعطف اذ أن المؤلف قد التزم بابراز الجانب الكوميدى فى شخصية بطله ولذلك ابتعد عن الاثارة العاطفية والمشاركة الوجدانية لبطله ، تطبيقا لمنهجه الدرامى الذى أورده فى كتابه « دليل المتفرج الذكى الى المسرح » الذى يقول فيه فى صفحة ٤٩ :

« العاطفة ألد أعداء الضحك ، فلكى يحدث تأثير الضحك يجب أن يتوقف القلب عن الشعور برهة · لأن ما هو مضحك انما يتوجه الى العقل المحض · ان كشف عيوب الناس أو مكامن المفارقة فى موقف ما على نحو يثير الجزع أو الشفقة أو الرحمة كفيل بأن ينسخ الضحك ويطرده »·

ويتطور الموقف تطورا خطيرا يصل الى تهديد حياة أبى الفضول بالقتل ·· ولكن حتى هذا الموقف يثير فى المتفرج الضحك والسخرية أكثر وأكثر ·· ثم يلخص الخليفة مأساة أبى الفضول المضحكة فى قوله لوزيره : « ألا ترى يا وزير قوة عذره ؟ الفضول · الفضول يغلبه على أمره ولا حيلة فيما جبل عليه من تطفل » ·· ثم تنتهى المسرحية بتعليق أبى الفضول : « أنا ؟ أنا الفضولى ؟! برضاك أنا الفضولى يا ناس ! ياهوه ! برضاك أنا الفضولى ؟! أنا الطفيلى ؟! » ··

وفى المسرحية التالية « سليمان الحلبى » التى كتبها ألفريد فرج عام ١٩٦٤ وعرضها المسرح القومى عام ١٩٦٥ نجد أن مفهوم البطولة عند المؤلف يأخذ مجرى مختلفا عن مفهومه لها فى « حلاق بغداد » ·· فهو يلتزم بالمفهوم التراجيدى الشكسبيرى الذى نجده فى « هاملت » ·· ولكن ليس معنى هذا أنه طبع نسخة شرقية من « هاملت » فى شخصية « سليمان الحلبى » بل انه استوحى منها التكنيك الدرامى فى اثارة الرعب والشفقة فى نفس المتفرج مع اختلاف الأحداث وتطورها والخلفية الاجتماعية التى استلهمها من الصورة التفصيلية للحظة الخاطفة التى رسمها الجبرتى فى يومياته والتى تصف الثوانى التى قتل فيها سليمان الحلبى الجنرال كليبر يوم السبت ٢١ محرم سنة ١٢١٥ هـ الموافق ١٤ يونية سنة ١٨٠٠ م :

« فى ذلك اليوم وقعت نادرة عجيبة وهى أن سارى عسكر كليبر كان مع كبير المهندسين يسيران بداخل البستان الذى بداره فى الأزبكية، فدخل عليه شخص حلبى قصده ، فأشـار اليـه (كليبر) وقال له : « مافيش » ، وكررها فلم يرجع وأوهمه أن له حاجة وهـو مضطر فى قضائها • فلما دنا منه مد اليه يده اليسرى كأنه يريد تقبيل يده فمـد اليه الآخر (كليبر) يده فقبض (سليمان) عليه وضربه بخنجر كان أعده فى يده اليمنى أربع ضربات متوالية فشق بطنه وسقط الى الأرض صارخا • فصاح رفيقه المهندس فذهب اليه (سليمان) وضربه أيضا ضربات وهرب • وسمع العسكر الذين خارج الباب صرخة المهندس فدخلوا مسرعين فوجدوا كليبر مطروحـا وبه بعض الرمق • ولم يجدوا القـاتل فانزعجوا وضربوا طبلهم وخرجوا مسرعين وجروا من كل ناحية يفتشون عن القاتل • واجتمع رؤساؤهم وأرسلوا العساكر الى الحصـون والقـلاع فاحتاطوا بالبلدة وعمروا المدافع وحرروا القنابر وقالوا : لابد من قتـل أهل مصر عن آخرهم • ووقعت هوجة عظيمة وكرشة وشدة انزعاج وأكثر الناس لا يدرى حقيقة الحال • ولم يزالوا يفتشون عن القاتل حتى وجدوه منزويا فى البستان المجاور لبيت سارى عسـكر المعروف بغيط مصباح بجوار حائط منهدم فقبضوا عليه » •

ولكن المؤلف لم يلهث وراء بريق الخلفية الاجتماعية للعصر على حساب الصراع الدرامى داخل بطله • فعلى الرغم من كثرة المشـاهد التى تبرز الجوانب المختلفة لعصر سليمان الحلبى ، فان الكاتب استخدمها فقط فى اظهار انعكاسها على نفسية البطل وبذلك لم تصبح غاية فى حد ذاتها •• ولم تبتعد عن الخط الأساسى للمسرحية وهو خط الصراع الممتد بين بطله سليمان الحلبى وما يمثله وبين كليبر وما يمثله •• مع نقله للاطار المعنوى والمادى لروح العصر • فقد اختار من الشخصيات والمواقف على كثرتهـا ما يخدم شخصية بطله فقط على الرغم من أن عصر سليمان الحلبى احتشد بالمواقف المتعددة والشـخصيات الكبيرة التى تغرى أى كاتب مسرحى بالوقوف عندها طويلا •• مما قد يصيب المسرحية بنتوءات وأورام تضعف من حيويتها ، ومما يجعل شخصية البطل الدرامى تبدو باهتة وتائهـة وسط الأحداث والمواقف المتعددة ••

ولذلك كانت القضية الفكرية التى ألحت على البطل هى الصـلة الفعالة التى استغلها المؤلف فى ربط أحداث التاريخ المبعثرة فى ثنـايا الخلفية الاجتماعية •• فلم يكن هناك ثمة فجـوة بين المـادة التاريخيـة والخلفية الاجتماعية والقضية الفكرية التى تمثلت فى قضية ميزان العدالة

المقلوب ٠٠ بل تفاعلت وامتزجت حتى جعلت من قضية سليمان الحلبى نتيجة طبيعية لظروف المجتمع فى ذلك العصر ٠٠ فالمسرحية هى محاولة سليمان الحلبى لاعادة الميزان المقلوب الى وضعه الصحيح مدفوعا بالخلفية الاجتماعية وظروفها من الخارج وبالعوامل النفسية من الداخل ، حتى أصبح بطلا دراميا بكل ما يحمله المفهوم الدرامى من معنى ٠٠ هو يريد الخير ولكنه مصاب بنقطة ضعف تنخر داخله وتدفعه الى مصيره دفعا ٠٠ فقد ساعد كل منظر اقتبسه المؤلف من هذه الفترة فى القاء الضوء على جوانب جديدة من شخصية البطل ، ولذلك بدت أفعاله منطقية ونتيجة مباشرة للملابسات المختلفة التى يعيشها ٠٠ وكانت النتيجة أن سليمان الحلبى الذى رأيناه هو سليمان ألفريد فرج وليس سليمان الجبرتى لأننا لم نر مجتمع الجبرتى بقدر ما لمسنا تأثيره على سليمان الحلبى ٠

فلقد أخذ المؤلف الصفات الأساسية فى شخصية بطله من التاريخ ٠٠ فكانت الحماسة والاندفاع والتهور فى بعض الأحيان تميز تصرفات سليمان الحلبى الحقيقى ٠٠ أما ألفريد فقد أضاف من خلال البعد النفسى عنصر القلق والتردد الممزوجين بالثورة على الظروف التى جعلت المستعمر الأجنبى يحتل بلدا عربيا ٠٠ وهنا يقترب سليمان الحلبى من شخصية « هاملت » عند شكسبير وهو الامير الدانمركى الذى ثار على عمه الذى قتل أباه وتزوج من أمه وورث العرش ٠ ولكن عنصر القلق والتردد فى شخصيته أثارا فى نفس المتفرج الرعب والشفقة على مصيره قبل أن يتمكن من الانتقام لأبيه الميت ٠٠ ولكن فى المجال الدرامى يتضح أن قضية العدالة التى ألحت على سليمان الحلبى تتسم بالشمولية الانسانية بصرف النظر عن الاحساسات الشخصية والمشاعر العائلية ، بينما تتميز قضية هاملت بالرغبة الشخصية فى الانتقام من أشخاص أصابوه فى كرامته الذاتية ٠٠ وان كان شكسبير قد خرج بالقضية من النطاق الفردى الى الحيز الكونى بشعره العظيم الذى يتناول قضايا الانسان فى كل مكان وزمان ، الا أن القضية تظل قضية هاملت نفسه ٠ بينما تبقى قضية « سليمان الحلبى » قضية كل عربى ٠٠ ولا يعنى هذا أن سليمان الحلبى قد فقد خصائصه كفرد حى أو مميزاته كبطل درامى مستقل بذاته وأصبح داعية لقضية مجردة أو بوقا لمبدأ معين ٠٠ ولكن القضية قد نبعت من مكوناته الذاتية وتفاعلت داخل كيانه حتى أصبحت جزءا لا يتجزأ منه ٠٠ ولذلك يحس المتفرج بفردية سليمان الحلبى البطولية رغم ارتباطها بطابع انسانى وشمولى ٠٠ فلم يكن يتكلم عن القضية فقط وينادى بها بل

تشكل سلوكه العام وحياته الخاصة بها فى كل خطوة يخطوها وفى كل عمل يقوم به ٠٠

ولذلك كان أول صدام بين سليمان الحلبى وحداية الأعرج قاطع الطريق بمثابة صدام بين سليمان وكليبر لأن حداية الأعرج لم يكن الا الوجه الحقيقى والخفى لكليبر ٠٠ لأن الفرنسيين دون علم وملابس عسكرية هم فى حقيقة الأمر مجرد عصابة للسلب والنهب ٠ وهذا ما قاله حداية الأعرج بنفسه وأكده الكورس أيضا ٠٠ وأكد المؤلف هذا الاتجاه حتى لا يبدو سليمان الحلبى وكأنه مجرد قاتل سفاح ٠٠ ولذلك بدا لنا سليمان وبداخله القلق والتردد وخارجه خضوع القاهرة لكليبر لفترة ما — بطلا دراميا مجاهدا ٠ ولكنه لم يكن البطل الحقيقى للمقاومة الشعبية والا لما صلح أن يكون بطلا دراميا ٠٠ فلم يتعد كونه أحد أفراد المقاومة الشعبية وبه من نقط الضعف ما للبشر جميعا ٠٠ أما البطل المثالى فلا يصلح موضوعا للدراما لأنه لا يتطور الى قمة محددة ينهار بعدها بل يظل دائما فوق هذه القمة حتى تنتهى حياته بالانكسار المفاجىء العنيف دون أن يكون لضعفه الذاتى سبب فى ذلك ٠ وهذا مجاله الملحمة وليس الدراما ٠٠

ولقد قدم المؤلف العديد من القصص الثانوية حتى يؤكد القضية العادلة التى يجرى وراءها بطله وحتى يعمق الخط الدرامى الناتج عن البعد النفسى داخل سليمان الحلبى ٠٠ من هذه القصص قصة منشورات المجاهدين التى تحاول اثارة الجماهير ضد الأجنبى المحتل ٠ ثم قصة الذهب الذى سرقه الفرنسيون مما يدل دلالة واضحة على أن الغزاة ليسوا الا قطاع طرق متخفين تحت علم رسمى وداخل ملابس عسكرية ٠٠ فلقد ساعدت أمثال هذه القصص على ابراز عدالة القضية التى يحاول سليمان الحلبى تأكيدها ٠٠ ونجح المؤلف عن طريق التحليل النفسى فى أن يخلق من سليمان بطلا دراميا مثلما نجح شكسبير من قبل فى خلق شخصية ماكبث كبطل تراجيدى ، وليس مجرد سفاح وذلك عن طريق ابراز الايقاعات النفسية الحادة التى تنتاب نفسية البطل وتعصف بها :

سليمان : أهذه حياة ٠٠ تلك التى يحياها الناس ؟ ٠٠

محمد : الحياة خير فى كل وقت ٠٠

سليمان : لا ٠٠ فمن الحياة ما يفضله الموت ٠٠

محمد : لا تركب أجنحة الشطط يا سليمان ٠ فالمؤمن لا يعدل شىء عنده الحياة ٠ هى عنده السر الالهى العزيز ٠ وحتى العقلانى كما نسمع هذه الأيام لا يختلف على ذلك فان الحياة عنده صفة تضاف للشىء

فيرقى به ، ولا ينحط به أبدا ، أيا ما كانت الظروف . الفرنسيس أيضا يبكون موتاهم كما نبكى نحن موتانا بالدموع .

سليمان : وهزيمة أمة كريمة .. ما قولك .. أن نلبس العار ونأكل الندم وتنبش عقولنا أفكار خطرة . وعيون شريرة ترصد الواحد كثعابين أرسلتها السحرة الى مائدة طعامه فتصده عن الأكل والى عمله فتذهله عنه ، والى فراشه فتزرعه بالشوك . وعندئذ تفتح أبواب الجحيم! الجحيم يصبح نظام الحياة ، ويصبح نبض الدم فى العروق : اركع وادفع ! قدم رجولتك للمهانة وأطفالك لأنياب الجوع وعنق جارك للمشنقة . قدم قدم ! واركع وادفع ! وعش .. لتملأ عينيك بالتراب وحلقك بالحجارة . عش لتتحول بفعل الساحر الفرنسى الأسود من رجل الى كلب . واذا بلغ بك الغيظ وقطعتك الحسرات .. لا تتأوه واضرب الحائط الذى تختار وتشاء بالرأس أو بالقدم ما تشاء ، وانبش القمامة ما تشاء ، واسجد لغير الخالق ما تشاء ، وأرق ماء الوجه أو ماء العينين ما تشاء .. فقد منحك كليبر سارى عسكر الفرنسيس أمان الحياة ..

فالخيط الذى يفصل ما بين السفاح والمجاهد خيط رفيع جدا .. ولكن ابراز الأسباب الاجتماعية والنفسية يساعد على تبرير أفعال البطل المدفوع بقوى أقوى منه ، وليس مثل السفاح الذى يقتل وهو على علم تام بأن فى استطاعته أن يتجنب مثل هذه الجريمة .. فسليمان الحلبى قتل كليبر بعد أن أثبتت المبررات والأسباب التى قدمها المؤلف فى المسرحية استحالة الهروب من ارتكاب هذا العمل لخير الجماعة وصارت مركزة فى تحقيق العدالة وليست مجرد قتل نفس محرمة .. وأصبح قتل كليبر هو العدل ، أى عدل الميزان المقلوب الذى سمح للمجرم أن يكون حاكما .. ولكى تصبح القضية عادلة تجرد سليمان من كل الاعتبارات الشخصية واعتبر نفسه رمزا للخلاص من الظلم . اذ انه رفض أن يقاتل الترك فى حلب بسبب الحقد الشخصى الذى يكنه لهم لأنهم قتلوا أباه .. ولذلك دخل فى دوامة عنيفة من القلق والتردد ساعدت على ابراز الجوانب التراجيدية فى شخصيته :

محمد : لا الشمس اللطيفة ، ولا النسمة الرقيقة ، ولا حديث الشعر ولا السخرية بالمعلمين ولا مشيتنا الهادئة الممتعة فى جوانب القاهرة التى أحببتها أذهبت أحزان نفسك ..

سليمان : لو كان حزنا ما فى قلبى لكانت صحبتك وحدها كافية بذهابه .. ولكنه ضعف ومرض ، وشىء فى الروح ملتهب ومع

ذلك أشعر كانى طفـــل حـرم عطف الأبوين ٠٠ وكان بودى لو استطعت لقاء مولاى الشيخ السادات قبل سجنه ٠

وفى مشهد آخر :

رئيس الدورية : ارم الطبنجة والا أرديتك ٠ (حداية يحيط به فيرمى الطبنجة) الى الوراء !

سليمان : قلبى توقف عن النبض ٠٠ سأموت ٠٠ ماء !

محمد : (لمن فى المقهى) أعندكم شربة ماء ؟

ويصل به القلق الى حد خفقان القلب والغثيان :

محمد : لا تغضب يا مولانا ٠٠ هيا يا سليمان ٠٠

سليمان : (يتهدج) لا أقوى على النهوض ٠٠ ساعدنى ٠٠

(محمد يساعده بينما البنت ما تزال تبكى)

الشرقاوى : مريض هو ؟!

محمد : نعم ٠٠ اغفر لنا يا سيدنا (يخرج سليمان ومحمد والبنت) ٠

الشرقاوى : (وحده) ـ مشاغب بحق ٠٠ وقصده مريب فى هـــذه الظروف التعسة لابد من طرده من الأزهر ٠ مثله يجلب المصائب ٠ ومريض أيضا ٠٠ لعله لا يكون الطاعون ٠

وفى مشهد ثالث :

الكورس : المرء يجمل بالرثاء ، وينبل بالشك ، ويعظم بالكبرياء ٠٠

سليمان : ومع ذلك لا أريد الا شفاء النفس ٠٠

الكورس : ستشفى باذن الله ٠٠ ومهما كان ينتابك من صداع أو غثيان أو ذهول ٠٠ فشفاؤك أن تقرأ ذات نفسك بفطنة ٠٠

ثم يصل به الصراع والغثيان والذهول الى حافة الجنون والهذيان مثلما وجدنا فى مشهد بائع المسخرة الذى يذكرنا بمشهد الجنون عند « هاملت » ٠٠ ولا نعرف هذا من سلوكه فقط بل تتكامل ملامح البطل من خلال وجهات نظر الشخصيات الأخرى حتى تبدو شخصية البطل عميقة ذات أبعاد انسانية حية وليست مجرد صورة مسطحة تحمل فكرة مجردة :

سعد : أعرفه ‥ قابلته فى طريقى الى القاهرة ٠ وربما كنت قد تحدثت بطرف من نوادره ٠ شخص عجيب ٠ لا يحكم نفسه ٠ خطر ‥

ثم يؤكد سعد كلامه هذا فى حواره مع محمد :

سعد : الرأى عندى أنه مجنون وخطر ‥

محمد : لا تتعجل الحكم عليه يا سعد ٠ فى الأمر شىء خلاف ذلك كله ٠ ان له كبرياء وجلدا وروحا للنضال ‥

سعد : يده ترتعش ‥ رأيته يرتعش بعينى ٠

محمد : عصبى قليلا ‥

سعد : لا ينفع ببصلة ‥ يده ترتعش ‥ انه خليق بأن يشى بنا بعد أن يذوق عصا واحدة على قدميه ‥ محمد ‥ أرسله فى أى داهية ٠ وقتنا ضيق ‥

ويقترب سليمان الحلبى كثيرا من هاملت فى مشهد المناجاة الفردية وهو يطل على موكب كليبر من فتحات اطلاق النار فى جدار قلعة مهجورة قديمة ‥ ولكن المشهد فى « سليمان الحلبى » يبطىء من الايقاع الدرامى للأحداث ويكاد يعطل تدفقها ٠ أما مشهد المناجاة فى « هاملت » فنجد أنه لا يؤثر على سرعة الأحداث بل يمنحها دفعة درامية تتفق ومنطقية التتابع وحتميته مع أن المشهدين متساويان فى الطول ‥ والسبب فى ذلك يرجع الى أن أسلوب شكسبير الدرامى القائم على لغة الشعر الخصبة ذات الجرس الرصين والكثافة الدرامية التى تتميز بها الدراما الشعرية قد ساعدت على دفع الأحداث فى مجراها الطبيعى دون التأثير على الايقاع٠ ولكن أسلوب النثر التقريرى الذى ضمنه الفريد مناجاة سليمان الحلبى قد نقلنا من مجال الدراما الحية الى نطاق التقرير السردى على لسان البطل ‥ وقد حاول المؤلف أن يهرب من الملل الذى ربما سيطر على المتفرج وذلك بتطعيم نثره ببعض لمحات الشعر المكثفة ولكن هذا لم يقلل من السطحية المباشرة التى تخللت المناجاة ‥ **ولنأخذ جزءا من المناجاة كدليل على هذا :**

« والآن ‥ من هنا أستطيع أن أرى موكبك ٠ راقبتك أياما وأنا أعجب كيف قيض الله لرجل غاصب مثل هذا الجبروت ! طبول قوية !٠ والناس تتباعد من حوله كأنه الطاعون ٠ ومع ذلك يتقرب اليه الأعيان كأنه نبع الخير ! ويا لهيبته ٠ ينظر حواليه بتؤدة كنمر أسود ٠ سلطان يخرج بعد الظهر للنزهة شبعان ريان ، يتفقد مملكته فى وقار ٠

أو كرجل يرى دون أن يكلف نفسه التلفت ، أشياء يملكها تماما ويعرف أنها دائما فى مواضعها هنا وهناك · ولا تنم نظرته عن خوف أو ضغينة ! وهذا هو الشىء المدهش فى الموضوع كله · حركة الذراع أو الساق تهتز هزة طفيفة جنب الفرس ·· فاقتصاد معجز · هذا الرجل لا يصدر الأوامر باللسان فبطرفة عينه يأمر فيكون · وظيفة عجيبة أن يكون رجل واحد هـذا الحاكم المطلق فوق المستعمرة ، فى عنفوان القوة ولا شىء يقلقه أبدا ·

ولكن أعجب الأشياء فى هـذا البلد هـو أنا ·· الطريد الضعيف الشكاك · وجائزتى الصحيحة هى المعرفة الكاملة ·· وأين لبشر ضعيف بها ! فلا قاضى القضاة ، ولا أولياء الله الصالحين ، ولا حتى ذلك المجمع العلمى الفرنسى الذى زعموه يحصى دبيب الكواكب فى السماء يستطيع أن يحكم ويعرف أن الحكم صحيح ·

أن أقتل ·· ذلك أمر بسيط · ضربة واحدة فى وسط الصـدر باليمين بينما الذراع الأخرى تحتضن ·· وان حادت الأولى فالثانية لن تحيد · وبعدها · العدالة أم الظلم ؟

هذه هى المعضلة ··

أبضربة واحدة يسقط النمر ، وتزلزل من حوله صروح الصلف ، وتتكسر أظافر القسوة ، وتنهار القلاع الخبيثة ؟

سيطيش الصواب أيضا ، وتعمى عيونهم فوق كل حساب ·

وتستمر المناجاة على هذا المنوال مبرزة للتناقض بين شخصية كليبر الواثق من نفسه الى حد الغرور بحكم سيطرته على القاهرة وبين سليمان الحلبى القلق المتردد المفكر المثقف البـاحث عن المعـرفة الكاملة واعادة ميزان العدالة المقلوب الى وضعه الصحيح ·· ورغم أن المناجاة تكشف لنا عما يدور فى نفس سليمان الحلبى من هواجس وخواطر واحساسـات وما ينتابه من صراعات بين مناطق الشد والجذب فى شـخصيته ، فان التقريرية التى تغلب على حركة البطل الدرامية وأسلوبه على المنصـة تعوق الأثر الدرامى الحى من الوصول الى نفس المتفرج بنفس الدرجة التى كان يمكن أن يصـل بهـا لو أن التناقض بين شخصيتى سـليمان وكليبر سار فى مجرى الأحداث ومن خلال النسيج العام للمسرحية مبرزا الاحتكاك ومصادر الصراع فيها دون أن يقوم البطل بتقديم مناجاة مطولة الى المتفرجين حتى يدركوا الدوامة التى يعيش فيها البطل ببساطة تخفف

من أثر المعاناة الدرامية لديهم · وبالتالى تضعف عاطفة الخوف واحساس العطف على مصير البطل مما قد يوهن من انفعالات المشاركة الوجدانية مع البطل لدى المتفرج · ومع ذلك لم يصل الحد بتلك المناجاة الى انقطاع الصلة الدرامية بين البطل فوق المنصة والمتفرج وسط القاعة بسبب لمحات الشعر المكثفة التى طعم بها المؤلف نثره السردى ·· ونجد ذلك على سبيل المثال فى تشبيه البطل لكليبر كنمر أسود أو سلطان يخرج بعد الظهر للنزهة شبعان ريان ·· ثم فى تجسيد احساساته تجاه كليبر على أنه رمز لصروح الصلف وأظافر القسوة ·· ثم الخوف من انهمار الصواعق فوق مآذن الأزهر وجريان الدم البرىء فى قنوات حفرت فى الأصل لتشفى ظمأ العطشان ، ومحاولة تجنب تهتك القوقعة التى يلتقط من ورائها النساء والأطفال والشيوخ والرجال أنفاسهم التى تقطعت خلف المتاريس ·· ثم رمز الرجل الخبيث الذى يؤدى فروض دينه ويتقى الله فى السوق ، ويدع بالكف والاغضاء ماء الذلة يجرى فى القنوات من الخليج الى البيوت ·· حيث يأسن هناك ، ويسرى سمه من البطن الى الأطراف بطيئا غير ملحوظ ·· ثم يستنزل اللعنات على الظالمين ·

ولعل الذى جعل تلك المناجاة تبدو مسطحة وخالية من الأبعاد الدرامية هى أن البطل عرض القضية الفكرية المتمثلة فى البحث عن العدل وتحقيقه عرضا مجردا وغير مرتبط بالمادة التاريخية القائمة عليها والخلفية الاجتماعية التى تجعل منها قضية ملحة تتطلبها روح العصر وملابسات الظروف المكانية ·· ولذلك فهى تؤثر بالتالى على تفاعل المادة التاريخية والخلفية الاجتماعية مع القضية الفكرية ·· ولكن المؤلف لا يترك هذا التأثير يستمر فى نسيج المسرحية بل بمجرد انتهاء المناجاة ينقلب المنظر الى منظرة الشيخ مجاهد وهو شيخ ضرير من زعماء المقاومة ويدور بينه وبين محمد طالب الأزهر حوار عن حقيقة اختفاء سليمان الحلبى ومبرزا للخط الدرامى الذى يسير فيه البطل :

مجاهد : اهدأ يا ولدى ·· وقل لى حكايتك من جديد حتى أفهم مسألتك ·

محمد : كيف أجد الهدوء يا سيدنا ، وقد دخت وراءه أسبوعا وزيادة أبحث ·· ويبحث أصدقاء لى عنه فى كل جحر يمكن أن يواريه فى مصر ؟

مجاهد : أتعتقد ان صاحبك كفء للقيام بهذا العمل الجرىء !

محمد : تكون مصيبة لو قتله ! · والمصيبة الأكبر أن يخطئه ، فندفع نفس الثمن للاشىء ·

مجاهد : أتدرى لم فر منك ؟

محمد : أبلغته ما قرره الاخوة ‥ ضرورة رحيله عن مصر ‥

مجاهد : لعله رحل ‥

محمد : ليته يكون رحل ‥ ولكن لم تخرج قافلة من مصر منذ هرب .

مجاهد : وهل جاء فى قافلة ؟ ‥

محمد : (مفكرا) أبدا ‥ جاء بطوله ‥

مجاهد : ربما يكون رحل بطوله ‥

محمد : وربما لا يكون ‥

وهكذا يفرض علينا البطل وجوده حتى فى حالة غيابه عن المنصة أمام المتفرج ‥ وهنا يتضح لنا جانب آخر فى مفهوم البطولة عند ألفريد فرج ‥ فهو يستغل شخصية البطل عنـده لـكى تجنبه خطأ التشتت الدرامى والجرى وراء شخصيات ثانوية وحكايات جانبية قد تؤثر على الجمال العام لجسد المسرحية الحى وتضعف من دور البطل كعمود فقرى يربط الأشخاص بالمواقف ويضمن الأحداث داخل الحوار حتى لا تعتور المسرحيـة نتوءات تفســد من أثرها فى نفس المتفرج ‥ ولذلك يربط المؤلف نفسه دائما بالبطل وخط سيره فى المسرحية سواء أكان على خشبة المسرح أو غائبا عنها ، وبالتالى يربط نفسه بالقضية الفكرية التى تلح عليه وبالخلفية الاجتماعية التى تدفعه الى تحقيق القضية الفكرية وبالمادة التاريخية التى تبرز حتمية وقوعها ‥ وعندما يبلغ تفاعل المادة التاريخية والخلفية الاجتماعية مع القضية الفكرية هذا الحد ، يصبح من حتميات المنطق الدرامى أن يقتل سليمان كليبر نتيجة للانفعالات النفسية التى تجتاح البطل والتى سببتها روح العصر وظروف المكان ‥ وهذا مايحدث فعلا حين ينقض سليمان على كليبر ويصرعه . ثم يسلم نفسه وهــو مرتاح الضمير بعد أن خمدت نار القلق داخله ، وهدأ البركان الذى طالما هز كيانه :

سليمان : (يجلس جنب الشجرة) الآن سأنتظر .

(يدخل الكورس ويتأمل جثة كليبر فى انفعال)

الكورس : ماذا فعلت يا سليمان ؟

سليمان : أنتم تعرفون تماما ما فعلت ، ورأيتموه قبل ذلك آلاف المرات ، فلم السؤال ؟

الكورس : ولكن المرء لا يرى هذا الشيء للمرة الثانية أبدا ! ‥ دائما هو الشيء الجديد الطازج الطرى والمثير ‥

سليمان : دعونى أستريح ‥

الكورس : استراح سليمان استراح ‥

وفى آخر مشهد يبدو الكورس فى مشهد محايد وقد رفعوا بأيديهم فروع شجرة وارفة ‥

الكورس : طالما تغرد الطيور فوق الشجرة ‥ سيستجير الأمل بظلها الحانى من لفح الرياح الحارة ، ليطمئن ٠ فمن فوهة مدافع السفن الجبارة انطلقت المأساة ‥

ثم آبت آخر الأمر الى ظلال هـذه الغصون الطرية الوارفة لتكتب آخر الكلمات ٠

وهذه هى قصتنا التى رويناها لكم الليلة ‥ كلمة بكلمة وحرفا بحرف ٠

وهكذا تنتقل القضية الى المحكمة ٠

فيا قضاة هذه المحكمة ‥ لا تحكموا بالقانون ، احكموا بالعدل ٠

وهكذا تنتهى المسرحية بآخر لمسة من لمسات القضية التى ألحت على البطل وأقلقت وجوده فنفذ ما رأى انه صواب وما اعتقد انه حق ‥ ولذلك كانت المسرحية هى قضية البطل وبانتهاء القضية انتهت المسرحية، اذ ان البطل لم يختف هذه المرة من على خشبة المسرح فقط بل اختفى من على مسرح الحياة ذاتها كأى بطل تراجيدى تلح عليه فكرة معينة يحاول تحقيقها ليحقق ذاته خلالها ولكنه بحكم أنه بشر وله من نقاط الضعف وثغرات الانهيار ما للبشر جميعا فلابد أن ينهـار ، وفى انهيـاره نحس بالعطف على مصيره والخوف من وقوعه علينا لأننا نحقق ذاتنا من خلال قضيته كانسان يشاركنا انسانيتنا بضعفها ونبلها ‥

وفى المسرحية التالية وهى مسرحية من فصل واحد تحت عنـوان « الفخ » كتبها ألفريد فرج عام ١٩٦٥ وعرضها المسرح الحديث عام ١٩٦٦ نجد أن مفهوم البطولة يتغير من البطل الواحد الى شخصيتين تتقاسمان البطولة بالتساوى حيث ان العقدة الدرامية تقوم على كليهما لاشتراكهما فيها على حد سواء ‥ ونستطيع القول بأنهما قاما بدور قطبى المغناطيس وكانت المسرحية هى محصلة الصراع بينهما ٠ ولذلك يبدو الصراع بين

العمدة وجوده خفيره من أول لمسات فى الحوار فى بداية التغيير الذى طرأ على حياة العمدة بوصول ضابط المباحث الجديد وذلك للبحث عن الضبع وهو مجرم طريد الشرطة يستغله العمدة وخفيره فى تنفيذ نواياهما الاجرامية وفرض الأتاوات على أهالى القرية ٠٠ ويدور الحوار كله حول التخلص من المأزق الذى وقع فيه العمدة وخفيره عندما أعلن الضابط عن مكافأة خمسمائة جنيه للشخص الذى يرشد عن الضبع ٠٠ وتتضح ملامح الفخ الذى نصبه ضابط المباحث باعلانه عن هذه المكافأة :

العمدة : خمسميت جنيه يدوروا عجل أخوك ابن أبوك ٠

جوده : (يتلمس طريقه) دلوكيتى ييجى ونشور عليه ٠

العمدة : نشور على بعضينا جبله ٠

جوده : عجلك كبير يا حضرة العمدة ٠ جول ٠

العمدة : حط جالحين فى النار ٠

جودة : (يضع قالحى ذرة فى المدفأة وينفخ النار) الى تشور بيه ٠

العمدة : (بهدوء وعزم) نجتله ٠

ويدور صراع عنيف بين البطلين سواء فى الحوار بينهما أو فى داخل نفسيهما ، حتى يصل الأمر الى اقناع جودة بقتل الضبع عند وصوله حتى يمكن لهما فى نفس الوقت الحصول على مكافأة الحكومة :

العمدة : ومادام طلعوا من ذمة الحكومة ، وبالحـلال ٠ جحا أولى بلحم طوره بجى ٠

جودة : ٠٠٠٠ عجيبة ٠

العمدة : هو أنت مش خفير الحكومة وقتلت مجرم ؟

ثم يتطور الحوار الى الحد الذى يفقد فيه كل من العمدة والخفير ثقته فى الآخر ٠٠ ويمتاز الحوار بالديناميكية لأنه يتضمن الملامح النفسية للبطلين بحيث لا يحتاج كثيرا لابرازها من خلال الارشادات المسرحية :

جودة : (يحدجه بنظرة فاحصـة) صح ٠ ادينى المايتين وخمسين جنيه جبله ٠

العمدة : (بغضب) مش مآمن لى يا وله ؟

جودة : انت الى حتجبض الخمسميت جنيه ٠ صح ؟

العمدة : آنى الى حجبضهم أيوه ·

جودة : وآنى ؟

العمدة : انت نصهم وآنى نصهم ·

جودة : ومنين آآمن بعد الساعة الغبرة دى يا عمدة ؟

العمدة : ع تعصانى ؟

وتنتهى المسرحية بسقوط الثلاثة فى الفخ وليس الضبع وحده ·

ويقول جودة بعد أن سقط جريحا :

جودة : (جانبا) أنت جلت لى يا عمدة · ما عادش أمان ·
العاجل يشترى مصلحته · والعجرب مات بسمه ·

وهكذا نجد أن المسرحية تقوم أساسا على قطبى الصراع المتمثلين فى العمدة وجودة خفيره ·· ورغم أن المسرحية قصيرة ومن فصل واحد فان المؤلف أضاف من اللمسات واللمحات ما يكفى لابراز شخصياته والقاء الأضواء على خبايا نفوسها من خلال الحوار الحى والموقف المتطور ·· ولم يحاول أن يبلور بطليه الى الحد الذى يفسد بناء المسرحية ويضعف من حيويتها بل اكتفى بما يتلاءم مع النسيج العـــام ومع بعث الحياة فى عروق الشخصيات ·· فكان التفـاعل بين البطلين والشـكل الفنى للمسرحية عضويا فعالا ، وأكد حتمية النهاية التى توصل اليها البطلان وتمشيها مع الأحداث والحوار والطبيعة التى جبل عليها البطلان ··

وفى المسرحية التالية « بقبق الكسلان » ـ كتبها الفريد فرج عام ١٩٦٥ وعرضها التليفزيون العربى فى العام نفسه ـ وهى كوميديا من فصل واحد ـ نجد أن البطل هو الشخص الوحيد الذى يظهر على المسرح واسمه بقبق يلقى منلوجا انفراديا على الجمهور ، يضمنه أحلامه وهواجسه وطموحه الذى يرغب فى تحقيقه ·· وبقبق هـذا عبـارة عن شاب حالم وبائع متجول رقيق الحـال يحمل قفصـا به ثلاثة أباريق من البللور الملون ·· يدخل المنصة وهو يترنح فى حر القيلولة ويسير فى شارع نظيف فى أحد أحياء بغداد المتطرفة الراقية أيام بغـداد الخيـالية ·
ويقول فى هذه المونودراما الكوميدية :

بقبق : تعبنا من الركل والصفع والشتم والجرى وراء رزق عسير · آن لى أن أستريح هنا · (يضع القفص على مصطبة تظللها مشربية أنيقة ، ويتمطى ثم يتمدد بتلذذ واضح) هاه ·· سأنام القيلولة ·

كما فى قصور الأمراء ٠ (يضع ساقا على ساق وهو راقد ويطوح بنعله بهزة من قدمه) يا ولد !

الفساقى ترش ماء معطرا ٠ ولا بأس من التدليك اللذيذ بأيدى الجوارى الحسان بالمسحوق المرطب ٠ هنا ، وهنا (يلمس مواضع من جسده) ويغنيه ٠٠ (يغنى) أراك عصى الدمع شيمتك الصبر٠

وهكذا يستمر المونولوج الكوميدى نابعا من منطقة الاحتكاك فى شخصية البطل بين واقعه المر الحافل بالركل والصفع والشتم والجرى وراء رزق عسير ، وأحلامه السعيدة المليئة بما لد وطاب من الطعام والجوارى الحسان وكل ملامح الرفاهية ورغد العيش ٠ وتتكامل ملامح البطل من خلال عجزه عن تحقيق طموحه واكتفائه بالتمتع بأحلامه وبناء القصور من مادة الحلم الى الحد الذى يتخيل فيه نفسه سلطانا أو ملكا ، وتنحنى بين يديه الجارية مستعطفة اياه أن يشرب كأس الخمر :

« يا سيدى ومولاى ، اشربه ولا تكسر خاطر خادمتك » ٠ وتقربه من فمى ، فأضرب القدح بظاهر كفى أرميه ، وبقدمى أرفسها رفستين ٠ رفسة وهى قائمة فتوقعها على الأرض صارخة : « يا داهيتى ! » (رفس الهواء بقوة) ورفسة فى ضلوعها وهى على الأرض لتسكت صرختها ، « يا داهيتى ! » (رفس القفص فتطايرت أباريق البللور وتحطمت هنا وهناك ٠ وقد كانت صيحتاه « يا داهيتى » الأولى والثانية بصوت نسائى رفيع ٠ الآن غلظ صوته جدا وهو يصيح « يا داهيتى ! » ٠٠

والمسرحية قائمة أساسا على القصة الشائعة التى تحكى حكاية المرأة صاحبة قدر السمن التى سرحت فى أحلامها وتخيلت أنها باعت قدر السمن واشترت بثمنه بقرة ثم ولدت البقرة قطيعا من البقر ثم اشترت مزرعة وتزوجت رجلا ثريا وأنجبت غلاما ، أرادت أن تربيه بالعصا لئلا تفسد أخلاقه فرفعت العصا لتؤدبه فكسرت القدر ، وصحت من أحلامها على الواقع المر الذى فقدت فيه كل شىء ٠٠

ورغم أن الخط العريض للمسرحية مستمد من هذه الأقصوصة فان المسرحية فى حد ذاتها جديدة تماما بسبب المعالجة الدرامية للموضوع من خلال خلق شخصية بقبق الكسلان وابراز الصراع الكوميدى الذى يدور فى نفسه بين آماله الحلوة وواقعه المر ٠٠ فالمونولوج الكوميدى الذى يلقيه البطل على المنصة يكشف عن خبايا نفسه فى كل كلمة ينطقها ٠٠ ولذلك لا يحس المتفرج بالملل برغم ظهور شخصية واحدة على المسرح طوال المسرحية لأنه يلمس منطقة الشد والجذب فى شخصيته

ويحس بالحياة تدب فى الشخصية من خـــلال المـونولوج الذى يبلور مشكلته وعقده النفسية اللطيفة والقيام بتمثيل الحوادث التى حدثت له ٠
ولنأخذ مثالا من حديثه عندما يتكلم عن ما حدث له أثناء بيعه للاباريق :

بقبق : ولما نزلت بها الى السوق الكبير طردنى خدم التجار لرثاثة ثيابى ، ولأنى أتعرض لزبائنهم وأعرض عليهم بضـاعتى ٠ ولمـا ملت الى السوق الصغير تجمع على المشترون من الفقراء ٠ (اشارة تأفف) وأنا أصيح : البللور الصافى ! زينة القصور ! « فأخذوا يقولون » أعرض علينا بضاعتك ٠ أرنا ما تبيع ٠ « فما هانت على نفسى أن أعرض عليهم أو أريهم شيئا وأنفت أن أمد يدا أو أحـدك ساقا من رثاثتهم وتفاهة شأنهم ، فوضعت القفص على مصطبة كهــذه فى الطريق ورقدت جنبه (يتمدد بعظمة) وصرت من عزة نفسى وأنفتى وكبرى أقول لمن يسألنى : « أنظر بضاعتى بنفســك ٠ حاذر أن توسخها ٠ اياك أن تكسرها » ٠ فما ينظر الواحد منهم الى أباريقى حتى تعجبه فيسألنى عن ثمنها فاقول له فيشتمنى أشتمه يمسكنى أمسكه (يقبض بيده على ملابسه ، ثم يقبض بيــده الأخـرى على موضع آخر من ملابسه) ويصفعنى (يصفع نفسه بيده) أصفعه (يصفع نفسه باليد الأخـرى) ، ثم أريه قلة شأنه ووضـاعته وأفرج عليه الخلق ٠٠ « ولما أنت جعان ولا تلقى اللقمة ، مالك بالأباريق البللور يا عديم النظـر ٠ رح اشــتر سروالا واســتر مقعدتك » ٠

وهكذا يستمر المونولوج دون ملل أو ضجر مبلورا لنا شـخصية البطل من خلال ما يقع له من حوادث ومن يحتك به من الناس وتصرفاته تجاههم ، حتى تطفو الصفة الأساسية فى شخصيته المتمثلة فى الكســل على سطح حديثه :

بقبق : (يتمدد بتلذذ وعظمة) ٠ أبغض شىء عندى الشغل ٠ (يتمرغ) آه يا ولد ! الراحة ! الكسل اللذيذ ٠ المرح (يدندن) بب بب بب بب ٠ هوه ٠ تشك تشك تشك تشك ٠٠

وتستمر شخصية البطل تعيش وتتكامل أمام ناظرينا الا أن المؤلف يفسدها فى نهاية المسرحية عندما تلقى خطبة على المتفرجين « مغزاها أن أحلام اليقظة تحطم النفس كما حطمت الأباريق ، وأن الكسلان يعوض فشله بالغطرسة وقلة الحيلة ، وأن الحياة والرخاء والسعادة أبناء العمل لا الأحلام ٠٠ ونشكركم » ٠٠

هذه الخطبة لا علاقة لها بالمسرحية من وجهة النظر الدرامية ٠٠ لأننا وجدنا لها تجسيدا حيا من خلال شخصية البطل ولم نكن فى حاجة أبدا الى تلك الخطبة ، لأنها أفسدت الأثر الدرامى الذى تركته شخصية البطل وحولته الى واعظ أخلاقى يحثنا على العمل والبعد عن الأحلام وهو ما قالته المسرحية أصلا من خلال المونولوج الذى ألقاه البطل ٠٠ وليس المباشر فى الفن عيبا ولكن العيب فيه هو اقحامه على العمل وفرضه عليه بحيث يبدو دخيلا على كل من الشكل والمضمون وتكون النتيجة أن الجسم العام للعمل الفنى يرفضه ولا يتفاعل معه بعد أن يكون قد أفسد الجمال العام له ٠٠

وفى المسرحية التالية « بالاجماع + واحد » – وهى مسرحية قصيرة من فصل واحد كتبها الفريد فرج عام ١٩٦٥ – نجد شخصية البطل تتمثل فى الصحفى الدانمركى الذى أتى الى القاهرة فى ١٥ مارس ١٩٦٥ لمتابعة أخبار انتخاب الرئيس جمال عبد الناصر للمرة الثانية رئيسا للجمهورية والاطلاع على الانجازات التى قامت بها الثورة فى جميع أنحاء البلاد ٠٠ والمسرحية تقوم على الحوار الذى دار بين الصحفى ورئيس احدى لجان الاستفتاء لانتخابات رئاسة الجمهورية ٠ وبعد أن تنتهى جولته يبدى رغبته فى الادلاء بصوته فى الاستفتاء :

الصحفى : ولكننى لا أريد أن أنتخب الرئيس ناصر لا بصفتى عربيا بل بصفتى من مواطنى هذا الكوكب المهدد كله بالحرب والجوع والذل٠

ولقد اختار المؤلف بطله من العالم الغربى لكى يبرز فكرة الانسان الذى يحس بآلام البشرية ويشاطره أحزانها ويفرح لتطلعاتها ٠٠ برغم ما يحيط به أحيانا من ميول استعمارية وهجمات بربرية الا أن جوهر الانسان الأصيل لا يتأثر بالمرحلية التاريخية ٠٠ ولقد أراد الصحفى الدانمركى أن يدلى بصوته فى الاستفتاء لأنه يرمز الى الانسان المتطلع الى الأمل فى كل مكان ٠ فلقد حارب فى أسبانيا وهو لا يحمل الجنسية الاسبانية ، وأصيب بطلقة أتلفت كليته مع أن اسمه لم يكن مدرجا فى قوائم المطلوبين للجندية هناك ، ثم حارب فى الحرب العالمية الثانية وسقط أكثر من مرة ووجهه فى الطين ولم يكن الطين فى كل مرة هو طين بلاده ٠٠ ثم طاف بالعالم بعد ذلك ٠ كوريا ٠ فيتنام ٠ الجزائر ٠ الكونجو ٠ اليمن ٠ قبرص ٠٠ وهو فى هذا يمثل المواطن العالمى الذى لا ينظر الى جنس أو دين أو عنصر بل ينظر الى الانسان الخالد :

الصحفى : اعذرونى ٠ جاشت نفسى اليوم فتجاوزت حدى ٠ ظننت أنى

أستطيع أن أضع صوتى لناصر فى الصــندوق كرمز صغير لارادة الملايين الذين يتطلعون الى عالم جديد فاضل ..

ولذلك يعد البطل فى هذه المسرحية من الشخصيات التى تقدم الى المتفرجين لأنها تحمل فكرة معينة .. وتكمن قيمة الشـخصية فى قيمة الفكرة التى تحملها ، فاذا فصلنا الفكرة عن الشخصية فسوف نحـكم عليها بالاعدام .. فنحن لا نهتم بالشخصية فى حد ذاتها لأن الكاتب لم يهتم أصلا بدراستها وابراز جوانبها المختلفة والقاء الضــوء على خبايا الصراع داخلها . وربما رجع ذلك الى حيز المسرحية الضيق ولأن الشخصية نفسها شخصية سوية لا تحمل داخلها تناقضات وانتكاسات بل لهـــا وجهة نظر معينة تصر عليها من وحى تكوينها ووجودها .. وليس العيب أن يضمن الكاتب بطله فكرة معينة ولكن العيب أن يحدث انفصال بين الفكرة والشخصية فتبدو مجردة مسطحة وفاقدة للحياة .. ولكن لم يحدث هذا الانفصال فى هذه المسرحية بشـــكل حاد بل قدمت لنـــا الشخصية من المبررات والمقـــدمات والأحـداث ما يبرر اصرارها عـلى فكرتها .. ولذلك جاءت الفكرة نابعة من كيـان البطل ومتفـاعلة مع النسيج العام للمسرحية ..

ثم ننتقل الآن لمناقشة مفهوم البطولة فى كوميـديا الفـريد فرج « عسكر وحرامية » التى كتبها عام ١٩٦٥ وعرضتها فرقة دمياط المسرحية صيف عام ١٩٦٦ ثم عرضها المسرح الكوميدى شتاء نفس العــام .. ونالت نجاحا جماهيريا واسع النطاق .

ان البطل فى هذه المسرحية عبارة عن كاتب فى ادارة المشتريات فى أحد فروع المؤسسة الاستهلاكية يدعى فهيم نبيه نزيه أمين .. وكما يبدو من اسمه فهو يمثل الموظف الذى يدرك ما يدور حـوله من دســـائس ومغالطات أخلاقية ولا تسيطر السذاجة والبراءة الطفولية على تصرفاته بل يفهم ويستوعب ويحلل ويعلل الأسباب التى تكمن وراء الظواهر ومع كل هذا يمتاز بالنزاهة فى كل خطواته ، والأمانة فى كل شىء .. وهو لذلك يمثل خصائص عامة فى بعض الموظفين وفى نفس الوقت لا تؤثر هـذه العمومية على خاصيته كفرد له كيانه ووجوده وحياته الذاتية كما سنرى من تحليلنا لشخصيته من خلال أحداث المسرحية ومواقفها ..

يرفع الســتار ويدخل عامل البيع والســاعى والنجـار وموظف الحسابات ، وهم يحملون فيما بينهم دكة خشبية ويضعونها فى مقدمة المسرح ويقعدون عليها ، ويواصلون حديثا يبدو انه بدأ من قبل :

الأول : شركة ايه ··

الثانى : والا مؤسسة ايه ··

الثالث : والا جمعية ايه ؟

الرابع : حتقول لى ··

الأول : أهى كلتها زى بعضها ·

الثانى : فيها الصالح ·

الثالث : وفيها الفاسد ·

الرابع : عسكر ·

الأول : وحرامية ·

الأول : والعمل ؟

الثانى : الانتخابات ·

الثالث : الرقابة الشعبية ·

الرابع : لجنة العشرين ·

الجميع : الاتحاد الاشتراكى ·

الأول : أهو عندك مثلا فهيم أفندى ده ··

الثانى : فهيم صحيح ·

الثالث : ونبيه صحيح ·

الرابع : ونزيه وأمين · اسم على مسمى ·

الجميع : يسلم فم اللى سماه : فهيم نبيه نزيه أمين ·

الأول : قلتم ايه ؟

الثانى : ننتخبه ؟

الثالث : وقبل ما ننتخبه نرسيه ··

الرابع : ونوصيه ··

الأول : م الجهة دى هو راسى ومتوصى ··

الثانى : يبقى خلاص · على خيرة الله ·

الثالث : وربنا يحميه ··

الجميع : من الأبالسة !

الرابع : واحنا معاه ··

الجميع : على الشياطين .

الأول : آدى الحكاية .

الجميع : ولا فيش أبسط من كده ..

وكأننا بكورس العمال هذا يقدم لنا خط الصراع الأساسى فى المسرحية بين البطل الذى يمثل الوعى والادراك والنزاهة والأمانة وبين زملائه فى المؤسسة الذين يمثلون الخداع والغش والريبة والفساد وكل مظاهر التحلل الخلقى التى نجدها فى أحمد المليان متعهد توريد الخضار ، وتوفيق السالك سكرتير الادارة والمفتش ، ونخلة سكرتيره وزينات موظفة الحسابات .. ولكن البطل فى هذه المسرحية لا يقع ضحية لهم بسبب سذاجته وطيبته بل لأن المكائد التى تحاك له معقدة ومرسومة رسما دقيقا .. فهو ليس ساذجا أبله بل له القدرة الفائقة على ادراك ما يدور حوله من مكائد ، ولكنه لا يهتم كثيرا بها طالما أنه يؤدى واجبه على خير وجه بما يتمشى مع ضميره وأخلاقه . وهو فى هذا يرتكن الى الرقابة الشعبية فى المؤسسة والتى يمكن أن تنقذه اذا وقع فى براثن الانتهازيين حوله .. وعلى هذا الأساس ينجح فى الانتخابات أخيرا بسبب تأييد العمال والموظفين الشرفاء له وعلى الرغم من الشباك التى نصبها له المليان والسالك وزينات موظفة الحسابات . ويبدو أن الفريد فرج قد منح شخصياته أسماء تناسب سلوكها وتدل عليه ..

ولا تتكامل شخصية البطل وتنضج أمام المتفرج من خلال سلوكه وتصرفاته فقط ، بل من خلال آراء الشخصيات الأخرى فيه واتجاهاتها نحوه سواء أكانت اتجاهات ودية أو عدائية . وقد بدت الاتجاهات الودية من خلال الحوار الذى سبق أن أوردناه بين العمال والموظفين فى مقدمة المسرحية ومنه أخذ المتفرج فكرة مسبقة ولكنها مربوطة بالكيان العام للشخصية ، وبالخط الذى ستسلك فيه بعد ذلك عندما يحتدم الصراع وتتطور المواقف وتتتابع الأحداث .. **ولنأخذ الآن مثالا من الاتجاهات العدائية نحو البطل لنرى كيف يبلور المؤلف شخصية بطله ويبرزها من مختلف الجوانب والزوايا :**

المليان : طب ما المصلحة وقايمة ما بينى وبينك لغاية وقتنا هذا وأدينى انطسيت شكوى وش وضهر .

السالك : دى شكوى تاكتيكية .

المليان : تاه .. آه ؟! تنكيت يعنى ؟

السالك : أوه · ولا انت عارف حاجة · بس داخل على بالسوط ·

المليان : ايه العبارة ؟

السالك : (يشير لمكتب فهيم) لفندى الموظف اللى عندنا هنا ده ·

المليان : (يسبقه) عجيب أفندى ·

السالك : (مصححا) فهيم أفندى · فهيم ·· (مشيرا للافتات) بص · بص · انتخبوا فهيم نبيه نزيه أمين ··

المليان : اخص على ده اسم ·· ته ته ته ته ··

السالك : مصيبة وقعت على دماغنا · قنبلة زمنية حتنفجر تحت رجلينا (ضجة فى الممر · يلتفت السالك والمليان منزعجين) جبنا سيرة القط !

المليان : (يضطرب) ماله ؟! فيه ايه ؟!

(يدخل فهيم وحوله الأربعة من باب اليمين متجهين لباب اليسار)

الأول : ان كانت هنا سرقة ··

فهيم : حنشوف ·

الثانى : ·· اهدار لحقوق المستهلكين ··

فهيم : حنعرف ·

الثالث والرابع : (معا) : تحايل ·· غش أو تدليس ··

فهيم : احنا ليها ··

الجميع : وقدها ··

(انتبه فهيم والآخرون لوجود السالك والمليان الذى أصيب بخوف ظاهر)

فهيم : الله ! مين ؟! انت هنا يا بتاع البامية ؟!

وفى شخصية فهيم ينحى المؤلف منحى جديدا فى رسم البطل الذى لا يتنازل عن مثله وأخلاقياته · فلقد اعتاد معظم الكتاب المسرحيين تصوير هذا النوع من البطل فى صورة الرجل الصارم المتجهم الذى يرى فى الفكاهة وروح الدعابة مساسا بهيبته وبمثله ، ولكن شخصية البطل فى « عسكر وحرامية » تختلف فى أنها تقابل الفكاهة بفكاهة أشد والنكتة

بأقسى منها ·· وهذا يرجع لاحترام الفريد فرج لفن نجيب الريحـانى الذى قام على الاثارة المقصودة للمفارقات الاجتماعية وقضـايا الطبقات الفقيرة ·· وعلى أساس أن الوسيلة الفعالة للوصول الى قلب الجماهير هى الفكاهة اللاذعة اللماحة · وهذا ما تبلور فعلا فى شخصية البطل فى مسرحية ألفريد فرج هذه ·· ويعترف المؤلف فى مقدمتـه للمسرحيـة بتأثير نجيب الريحانى عليه فيقول :

« ورغم أننا ننظر للريحانى اليوم من بعيد ــ على أنه صاحب تأليف ضعيف وركيك الا أنه ملهم ·· فان كثيرا من كتابنا يحتـذونه قليـلا وبحذر ، ولا ينكرون عليه براعته النادرة فى مجـال بنـاء الشـخصية الكاريكاتيرية ·

وقد شعرت وأنا أشرع فى كتابة هذه المسرحية ، ذات الموضوع الاجتماعى الهزلى الشعبى ·· انى لن أفلت من أسار الريحانى · وذلك دعانى أن أفكر مليا فى فنه الذى لم تتح لى طبيعة دراستى ولا اتجاه كتابتى الادبية تأمله من قبل · ولمحت فيه أصوله الساذجة وبراعته فى تثبيتها فوق المنصة ، فلم أجد حرجا فى أن أحتذيه فى ثلاثة أشياء : الكاريكاتير الاجتمـاعى الصارخ ، وبساطة النقلات ، والتوسل بمفارقات الكوميديا والميلودراما الشعبيتين الساذجتين ·· المستلهمتين من فن بهلوان السيرك والهزليات الشعبية الدارجة ·

وقد كتبت هذه المقدمة القصيرة تحية لذكرى فنان عظيم بشعبيته وقدرته على الالهام · » ولكن ألفريد فرج يختلف عن نجيب الريحانى فى رسمه لشخصية البطل · فالبطل عند الريحانى غالبا ما يكون نمطا مكررا لا يهم دراسة أبعاده النفسية وآثارها على سلوكه نحو الآخرين ، ولكن ما يهم هو أن يظل محتفظا بمصادر النكتة فى كيانه ويقع فى المواقف التى تفجر الضحك بين المتفرجين ولا يهم اذا لم تتفاعل هذه المواقف مع باقى أجزاء المسرحية ·· وكأننا بالريحانى وقد وضع مواصفات معينة للبطل لا يحيد عنها طالما أنها تجذب الجمهور الى المسرح وتضمن دخلا ثابتا لشباك التذاكر ·· وقد تكرر هذا النمط فى دور الموظف المخلص الساذج الذى يقع وسط حفنة من الانتهازيين واللصوص وقد نجح الريحانى نفسه فى القيام بهذا الدور ولم يمله الجمهور لأنه استطاع بحدس الفنان الملهم أن يرسم ملامح فنية حقيقية لتلك الشخصية بحيث تجد لها صدى عند الجمهور بمختلف مستوياته ·· من هذه الملامح الفنية اللمحات الكاريكاتورية التى تتكرر بين آن وآخر سواء كانت « لازمات » معينة فى الكلام أو حركات يؤديها الممثل بأسلوب يثير الضحك ، واطلاق أسماء معينة تتلاءم

أو تتنافى مع سلوك الشخصيات ثم اثارة السخرية من تلك الأسماء ٠٠ والسخرية من البطل الطيب بسبب سذاجته بنفس مستوى السخرية من الانتهازيين المحيطين به ٠٠ وذلك الى آخره من الملامح الفنية التى برع الريحانى فى حشد مسرحياته بها ٠٠ ولكنها كانت تقف عند حدود النقد الاجتماعى المباشر دون التعمق داخل نفوس الشخصيات وايجاد الصلة الفعالة بين داخلها وخارجها ٠٠

ومع أن البطل عند الريحانى كان غالبا موظفا فقيرا ومخلصا ٠٠ الا أن فقره لم يكن سببا فى أن يهجر اخلاصه وأمانته ٠٠ بل ظل محافظا على مثالياته ٠ ورغم تطور المواقف التى يقفها ، فانها لم تكن تؤثر على خط سيره داخل المسرحية ٠٠ والمؤثرات التى كانت تغير من سير المسرحية هى الصدف السعيدة أو السيئة مثل ربح ورقة يانصيب ذات مبلغ خيالى أو وفاة مليونير تركى فى استانبول تاركا ثروة طائلة لبطل المسرحية أو أى سبب ملفق لا يفرضه كيان المسرحية ٠٠ وبناء على هذه الصدف التى تعود الريحانى ادماجها فى مسرحه يتشكل سلوك باقى الشخصيات تجاه بطله الفقير الطيب المخلص الذى أكرمته العناية الالهية بقدرة قادر فى آخر المسرحية ٠٠ ولذلك كان المضمون الاجتماعى فى المرتبة الثانية من الأهمية بالنسبة لرسم شخصية البطل ووقوعها فى مواقف تثير ضحك المتفرجين ٠٠ فاذا حصل المتفرجون على كفايتهم من الضحك والانتعاش أدخل المؤلف صدفة يلقى من خلالها البطل موعظة أخلاقية على الجمهور ثم يستأنف ادماج النكات والقفشات ٠٠ ولذلك لم يكن المضمون الاجتماعى نابعا من كيان البطل ووجوده بل فرضة المؤلف على المسرحية ولم نجد ثمة علاقة حيوية بين كيان البطل والمضمون الاجتماعى ٠٠

أما مفهوم البطل عند ألفريد فرج فيختلف اختلافا كبيرا من حيث استفادة المؤلف من خبرته فى الكتابة المسرحية على أسس منهجية درامية موضوعية ٠٠ فالمضمون الاجتماعى الذى يمثله البطل لا ينفصل عن كيانه ووجوده بل ينبع منهما ٠ فهو يمتاز بالنزاهة والأمانة والادراك الواعى بسبب تربيته ومستواه المعيشى وتعليمه وثقافته وكبريائه وبيئته ونظرته الواعية الى أن الكسب الذى يأتى نتيجة للخير والشرف والكرامة أكثر وأعم من ذلك الذى يعقب فقدان الضمير والفساد والانحلال والانتهازية المقيتة ٠ كل هذه العوامل جعلته يلتزم الجانب المشرق وأصبحت جزءا لا يتجزأ من شخصيته وطبيعته ٠٠ ولذلك كان مجرد وجـــوده بين الانتهازيين مثارا للقلق وعدم الارتياح ٠ ففى وجوده يحس من حـوله بايحاءات المضمون الاجتماعى الذى يمثله دون التصريح به أو القاء بيان

بذلك ·· ولا يعنى هذا ان الموقف يفقد امكانيات الكوميديا ، وينقلب مشهدا صارما مليئا بالمثل المتزمتة ، بل يحتفظ بروح الدعابة واللمحات الكاريكاتيرية التى تحافظ على المستوى الكوميدى للمسرحية وتحفظ للبطل خفة ظله وحيوية شخصيته :

(يدخل فهيم ومرافقوه عائدين من باب اليسار) ··

الأول : ·· وان كان على أصواتنا حنحطها ··

الثانى : للأمانة ··

الثالث : لصالح المستهلكين ·

فهيم : والمحافظة على أموال الشعب ·

الجميع : للشعب
(فهيم يلحظ وجود المليان والسالك)

فهيم : الله · انت لسه هنا يا بتاع القرع ؟!

المليان : (يرتد الى الوراء) يا منجى !

السالك : (للثانى) انت يا زين !

فهيم : دقيقة واحدة وراجع خلاص · لا مؤاخذة ·

الجميع : لا مؤاخذة ·
(ينسحب فهيم والأربعة من باب اليمين)

السالك : شفت بعينك · تقول لى نشوفه !

المليان : يا لطيف ! ده تلقاه بتاع خمسة وعشرين جنيه حتة واحدة ·

السالك : خمسة وعشرين سكينة فى جتته · بيجيب لى ارتيكاريا · الله ! (يهرش بشدة) يا ساتر ! الله ! يا زين ··

المليان : (تعديه الارتيكاريا) الله ! أعوذ بالله ! ايه ده ؟!
(يهرش بشدة)

السالك : تقولى لى نديله ؟! طيب فكر انت بقى ! أنا شايل ايدى من الموضوع خلاص ·· (يهرش)

المليان : (يهرش) كفاية هرش يا توفيق ! الله ! ايه ده ! (لا يزال يهرش) والمفتش ده ، فكرك ديته كام ؟!

السالك : (يرميه بنظرة الصائد للفريسة) ادينى ألف جنيه أحطهم فى جيبى احتياطى ٠

المليان : آه (يهرش بشدة) جتتى اتهرت خلاص ٠٠

نجد أن أثر البطل فى هذا الموقف يختلف عن أثر البطل عند الريحانى ٠٠ فرغم أن البطل قد ترك المنصة ، فان أثر المضمون الاجتماعى الذى يوحى وجوده به يسبب قلقا للانتهازيين حوله ٠ وقد حول المؤلف عنصر القلق الى لمحة كاريكاتيرية من خلال الهرش بسبب الأرتيكاريا ٠٠ ومع أن مشهد الهرش هذا يثير الضحك بين الجمهور الا أنه لم يكن مقحما على المسرحية مثلما نجد عند الريحانى الذى اهتم باثارة الضحك والقفشات على حساب بناء المسرحية وتكوينها الجمالى ٠٠ ولذلك فالضحك ينبع من الموقف الذى يسببه البطل ولا يصدر عن الموقف الذى يقع فيه البطل بسبب طيبته التى تصل الى حد السذاجة ، والتى يفتعلها المؤلف لايجاد الموقف المثير للضحك ٠٠

فالهرش فى هذا الموقف يوحى باحتكاك قائم فعلا بين نزاهة البطل وانتهازية الآخرين ، ولذلك فهو تابع من تكوين البطل ومن شكل المسرحية فى نفس الوقت ٠ ولذلك تبدو شخصية البطل عند ألفريد فرج أكثر اقناعا منها عند نجيب الريحانى ٠ فهى مرسومة ومخلوقة بحيث تتفاعل مع الموقف الكوميدى الذى يبلورها ويبرزها ٠٠ والموقف الكوميدى ليس هدفا فى حد ذاته بل دوره لا يتعدى باقى عناصر المسرحية ، من خلق للشخصيات وتطوير للمواقف وتتابع للحوادث وادارة لدفة الحوار واعطاء الفرصة لخطوط الصراع لكى تسير وفقا لطبيعة المسرحية ومضمونها العام ٠٠ ولذلك فنحن نحس بالمضمون الاجتماعى الذى يمثله البطل سواء أكان موجودا فوق المنصة أو بعيدا عنها لأن تتابع المواقف الكوميدية لا يطغى على الخط الأساسى الذى يمثله البطل والذى يقوم بدور العمود الفقرى لجسم المسرحية حيث انه يربط الشخصيات بالمواقف ويدفع الصراع الى نهايته الحتمية المنطقية التى تتمشى مع المقدمات التى وردت فى مطلع المسرحية ٠٠

والبطل فى كوميديا ألفريد فرج يتميز بصفات خاصة به تمنحه ملامح الشخصية المتكاملة والمتبلورة التى يسهل التعرف على خصائصها وادراك مختلف جوانبها ٠ ومع أنه يمثل نمطا يكاد يكون شائعا بين موظفى الدولة الا أن سلوكه الناضج وادراكه الواعى ونظرته الثاقبة تمنحه خاصية الكيان المستقل ٠٠ ويزداد احساسنا بهذا الكيان

كلما احتدمت خطوط الصراع واشتد ايقاع الأحداث .. ولذلك اتفق عمال وموظفو فرع المؤسسة الاستهلاكية على الدعوة لانتخاب فهيم عضوا بلجنة العشرين للاتحاد الاشتراكى ثقة بقدرته على كشف العمليات الفاسدة التى تجرى فى الفرع .. ولذلك أرسل فهيم شكاوى كثيرة للتحقيق فى هذه العمليات التى رسمها المليان لابتزاز أموال المؤسسة بأسلوب الجريمة الكاملة المحكمة .. فهو يؤخر تسليم الخضروات للفرع وسرعان ما يعيده ثانية للمتعهد ويبيعه له بالتالى بعد ساعات قليلة بربع الثمن بحجة أنه بقايا خضار هالكة تلفت من عرضها للجمهور طول النهار .. وقد استطاع توفيق السالك أن ينال من أحمد المليان ألف جنيه بحجة رشوة المفتش المنتظر ، برغم احتجاج المليان فهو يفضل رشوة فهيم أو ابعاده بأى شكل عن مسرح التحقيق لأنه يشعر بحاسته الطبيعية أن فهيم لن يحيد عن مبادئه ومثله العليا ..

وقد استطاع المؤلف بأسلوب درامى أن يثير تعاطف الجمهور مع بطله دون الدخول فى نطاق التراجيديا .. وبذلك بابراز باقى الشخصيات كلها فى ضوء كاريكاتيرى ساخر لا يثير فى نفس المتفرج أى احترام أو تقدير تجاهها .. وفى نفس الوقت ترك بطله يتحرك ويتصرف على أساس المضمون الاجتماعى الذى حمله داخل نفسه .. ولذلك كان الخط الذى يمثله البطل واضحا فى ذهن المتفرج طوال عرض المسرحية : رغم أن ظهور البطل لم يكن كثيرا فى معظم الفصول .

فى مسرحية « الزير سالم » يقدم ألفريد فرج بطلا تراجيديا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانى المأساة .. فهو يسعى وراء هدف مستحيل التحقيق وفى نفس الوقت ينذر حياته ثمنا لتحقيق هذا الهدف .. هو يريد ارجاع عجلة الزمن الى الخلف لكى يبعث أخاه كليب حيا.. فلن يعوضه أى مال أو متاع عن فقد أخيه الحبيب . هذا هو الجانب المحدد الثابت فى شخصيته .. أنه يطلب بعث أخيه حيا مرة أخرى والا فالدمار والموت لكل من تسبب فى مقتله .. ان معنى حياته ووجوده قد تركز فى قتل كل من كان له يد فى مقتل أخيه حتى ولو أباد قبيلة بكر على حد سيفه عن بكرة أبيها .. وهو لا يطلب الانتقام لاشباع شهوة دموية داخله والا تحول الى سفاح رهيب لا يمكن أن يمت الى دنيا البطولة بصلة لأن مكانه عندئذ سيكون فى عالم الاجرام .. ولكنه يطلب الانتقام على سبيل القصاص العادل .. اذا لم يتمكن من اعادة أخيه حيا.
ويعلق ألفريد فرج على هذا بقوله :

« طلب مضحك ومؤس ، الا أن ظاهره عدل ، ولعل باطنه عدل كذلك · عدل لا معقول ، الا أنه عدل ، كما أنه لا معقول · فلم يك سالم الزير يطلب الا معجزة صغيرة غير أنها عادلة ·

أيعقل أنه كان يطلبها من البكريين ، من القاتل أو من عشـيرته ؟ لا · كان يطلبها من الطبيعة · من السماء والأرض والنجوم · لا شك · فلما كان سالم الزير عربيدا فى الحب لا يطلب الا اللذة الكاملة ، عربيدا فى الشعر لا يطلب الا الكلمة الكاملة ، فقد كان عربيـدا فى الفـكر لا يطلب الا الحقيقة الكاملة · العدل والحق ، جوهر العدل وخلاصته النيرة · فما دام كليب قد مات غدرا وغيلة فليعد كامل الحياة ·

الا أن هذا المطلب الخارق البسيط يتطلب معجزة · ذلك أن الزمن يناصبه العداء ، فالزمن يمشى قدما الى الأمام ، ولا يرجع الى الوراء أبدا · ما يفعله الانسان لا يمكن الغاؤه ، مالم يفعله الانسان ، لا يمكن العودة بالزمن لتداركه ·

ذلك هو القانون الطبيعى الصارم الحاسم ·

وبه يبطل كل أثر رجعى للعدل ·

هذا نظام الكون وقانون الطبيعة ومسار الفلك · هذه هى الصفعة التى صفع بها القانون الطبيعى أحلام الانسان ·

الانسان والزمن ··

فأين العدل فى ذلك ؟!

قوة الزمن القاسية الصارمة ··

·· ولكن ، مع ذلك ، ثمة ثغرة رحمة بعد كل شىء · نعم · فمن الممكن أن يعود كليب حيـــا ، ان لم يكن باللحم والدم المادى ، فلربما بمعنى آخـر ··

نعم ، فله ولد ، هو الأمير هجرس ، ولى الدم وصاحب البيت وسيد القوم بعد أبيـه ·

ان القانون الصارم اذن يمكن أن ينطوى على معنى من معانى الرحمة ، مما يعزى ، مما يعوض ، مما يفتح أفق الأمل لصاحب النظرة الشاملة ·

أمل فى أن يتحقق العدل الفلسفى بمعنى ما ··

وأمل فى الائتلاف القومى ··

أمل فى أن تلبى الطبيعة وأحكامها نفسها ما ينشده الاخوة ، الذين فرض عليهم التفرق والخصام ، من أسباب التماسك والمنعة أمام التحديات ٠٠ »

ذلك هو المطلب الذى أراده الأمير سالم ونذر حياته كلها لتحقيقه ٠٠ والمسرحية كلها تدور حول الاسلوب الذى ينتهجه البطل لتحقيق هذا المطلب ٠٠ ويؤكد ألفريد فرج هذه الحقيقة فى بطله بمجرد ظهوره على المنصة ٠٠ انه الباحث عن جوهر الحقيقة أينما كانت ٠٠ الحقيقة المطلقة التى لاتقبل التفاهم أو التفاوض أو أنصاف الحلول ٠٠ بمعنى آخر الحقيقة التى لم نعثر عليها بعد والتى يبدو أننا لن نعثر عليها لأن طبيعة الحياة البشرية الناقصة والضعيفة لا تحتمل وجود مثل هذه المطلقات التى يحاول البطل تحقيقها بطريقة أو بأخرى ٠٠ هذا هو المضمون الذى يمثله البطل سواء كان ظاهرا على المنصة بجسده أو هائما بين الأحداث بروحه ٠٠ **ويضع ألفريد فرج أهم لمسات الشخصية البطولية للزير سالم بمجرد ظهوره لأول مرة على المنصة ٠٠ كان الزير متكئا على الأريكة وبيده كأسه وسط الصخب والفوضى والهرج الصادر عن الرجال والنساء الغارقين فى السكر والغناء ٠٠ يسكتون جميعا ساعة يقف الزير :**

سالم : يا مجان العرب ، أيها الخلعاء والمطاريد والشعراء والصعاليك ، أصدقائى وندمائى ، فلنشرب تحية ٠٠

تحية : (مقاطعا) للشعر !

سالم : لا ٠

الفتاة : للحب !

سالم : لا ٠

ثالث : للخمر !

سالم : لا ٠

رابع : ما تقول ٠٠

سالم : لما لم نر ، وما لم نسمع ، وما لا نعرف ، فهو مناط أشواقنا !

وحتى فى حالة غياب البطل عن منصة الأحداث ، نحس بوجوده المعنوى يطفو فوق المواقف والشخصيات يؤثر فى سلوكها وتفكيرها ٠٠ لأنه لا يتحتم الوجود المادى للبطل طالما أن حتميات التشكيل الدرامى لا تتطلب ذلك ٠٠ فالمهم أن المضمون الفكرى الذى يمثله البطل يلعب

دور العمود الفقرى الذى يربط اليه كل الأحداث والمواقف والشخصيات وبذلك يتجنب الكاتب الدخول فى متاهات جانبية قد تضعف من حيوية المسرحية وتصيبها بأورام هى لا شك فى غنى عنها ·· ولكن هذا لا يعنى أن للمؤلف الحرية المطلقة فى تتبع بطله وتحليل سـلوكه حتى فى شطحاته التى لا تفيد المواقف ولا تدفع الأحداث الى الأمام ·· لأنه اذا ترك العنان لنفسه فى هذا المجال لأحال عمله الفنى الى مجرد سيرة حياة لبطله ·· وكما سبق أن قلنا فى مطلع هذا الفصل أنه على الرغم من الأهمية التى يبديها ألفريد لبطله فانه لا يتعدى كونه أحد العناصر الأساسية المشكلة للنص الدرامى ·· ولذلك لم يفرض المؤلف بطله على كل المشاهد والفصول بل ترك الخيار لاحتياجات الموقف نفسـه ·· اذا تطلب وجوده حضر واذا أصبح وجوده عالة على الأحداث والمواقف غاب ·· ومع ذلك فان تأثيره سـار فى نسـيج المسرحية بصرف النظر عن وجوده أو غيابه ··

وحتى فى المواقف التى نظن أن الكاتب قد أدخلها للترفيه عن جمهوره من عناء المأساة ·· نجد أنها تعكس جوانب هامة فى شخصية البطل وخاصة تلك التى يدور فيها الحوار بين الزير سـالم والمهرج عجيب وأصدقاء الشراب والمجون والتى تثير ضحكنا وتزيد معرفتنا فى نفس الوقت بلمسات جديدة فى شخصية البطل :

الفتاة : والجنية ؟!

سـالم : رافقتنى طول الطريق تهش عنى لبؤات وأشـبال السـبع وأخوته ··

عجيب : الى أن وصلنا ظاهر المدينة ·

سـالم : بكت وقالت ·· (الفتـاة قد تنـكرت فى زى جنيـة تندفع الى سـالم) ·

الفتاة : أحبك يا أميرى وملكى · تزوجنى أمنحك ملك السماء والأرض··

سـالم : (يحتضن الأسد والجنية كلا بذراع) يا رفيقى سـكتى ، صـديقى · المشـكلة هى أنى أحب الشمس ولا أستطيع ان أتزوجهـا (ضحك) وأن الشمس تحب القمر ولا تستطيع أن تتزوجه (ضحك) ولذا ندور نحن الثلاثة فى فلك مستحيل ·

وهذا الكلام ظاهره الضحك والمرح وباطنه المأساة التى دفعت سالم الى أن يطلب المستحيل بعد ذلك ·· أى أن هذا الضحك تمهيد درامى

متصل بجوهر المأساة وليس مجرد ترفيه عن المتفرج أو القارىء ٠٠ وخاصة أن المهرج عجيب يؤكد عنصر الاستحالة هذا فى رده على سالم :

الفتاة : (تتنهد بحرقة تمثيلية) آه ! (ضحك) ٠

عجيب : ورأيى أن حبا مستحيلا خير من حب ممكن ٠ ذلك أن الحب الممكن الى زواج ، والزواج الى عناء ومناهدة ونكد ٠ ثم يجىء الأطفال وهم مشكلة ، يحملون اسم أبيهم دون حكمته وحمق أمهم دون جمالها ٠ وكلما كبروا يدفعون أباهم نحو هاوية الشيخوخة بينما تجهز أمهم عليه ٠ لذلك فالفراشة أعقل من كل بنى الانسان ٠ من كل بستان زهرة !

الأول : نحن على دين الفراشة !

سالم : فتنهدت حتى انخلع قلبها ، واحترقت بلهبها وسقطت كومة رماد ٠

وسوف تبين لنا أحداث المسرحية بعد ذلك أن سالما هو الذى سيحترق بلهيب الانتقام حتى يسقط كومة رماد ٠٠ وليس الحديث هنا مجرد دعابة حول تباريح الغرام ولواعج الهوى ولكنه يمس صميم تكوين البطل نفسه الذى يحاول فرض نفسه على نظام هذا العالم ولكنه يحس أنه منبوذ لمجرد أنه حاول اثبات ارادته

سالم : عالم موحش ، وانسان وحيد !

عجيب : لو قدر للانسان أن يختار غير مصيره فيصبح شجرة (يقف كالشجرة) أو صخرة (يتكوم كالصخرة) أو طيرا نطاطا (يقفز فى خفة) أو حفنة رمل تتساقط (يتهافت) ٠ أو لو كانت الشجرة تستطيع أن تختار غير مصيرها فتصبح انسانا يتكلم ويلوح (يلوح بذراعيه فى حركة ميكانيكية وهو يقلد حفيف الشجرة) أو تصبح الصخرة طيرا نطاطا ٠٠ (يقفز قفزات ثقيلة وهو متماسك الأعضاء) لكانت الدنيا أدعى للضحك ٠٠

ومأساة الانسان أنه يريد أن يثبت ارادته أمام مصيره المحتوم بينما لا يتعدى وجوده المعنى الذى وجدت من أجله الشجرة أو الصخرة أو حفنة الرمال ٠٠ ولعل الشجرة أو الصخرة أو حفنة الرمال أسعد حظا من الانسان لأنها تعيش بدون تلك الشرارة المحرقة التى نطلق عليها الارادة والتى تلهب ظهر البطل بسياط من نار فى كل لحظة

يعيشها .. ويطرح سالم أمثلة عديدة دون أن يجد الجواب الشافى لها . وكأن الطبيعة ما زالت تنظر الى الانســـان على اساس أنه طفل يحبو يتساءل فى حيرة دون ردود على الأسئلة التى يثيرها حب استطلاعه :

عجيب : أيمكن أن يكون رجل بلا ضمير ؟!

سـالم : أيمكن أن يكون ضمير بلا رجل ؟!

عجيب : أهما نفس الشيء ؟

سـالم : اسأل النجوم !

عجيب : (من الشباك يصيح) أيمكن أن يكون ضمير بلا رجل ؟

سـالم : اسأل الصخر ..

عجيب : (يركع ويصيح للأرض) أيمكن أن يكون الضـياء ولا تكون الشمس ؟

سـالم : اسأل ظهرك لبطن .

عجيب : (يجأر وهو يدور حول نفسه) أيمكن أن يدوم حب بلا زواج ؟ (يقع) سيدى . وقعت ..

سـالم : أعلم أن الكون يعبث بك . ومعناها أنه يتحداك ، فلنحطم العالم ولنمزقه شذر مذر حتى يجيب على سؤالنا ..

وهكذا يعلن سالم تحديه الواضح والصريح لنظام الكون الذى يرفضه لأنه لا يمنح الانسان الفرصة الكاملة حتى يثبت وجوده .. ولعل الزير سالم يثير فى أنفسنا العطف عليه لأننـــا نود بدورنا أن نثبت ارادتنا فى مواجهة الكون ولكننا نخاف من مصيره لأننـــا نعلم جيدا أنه لم ينجح انسان حتى الآن فى تغيير مصيره وتحويله وجهة أخرى .. ولذلك فقد قضى على نفسه بالفناء فى نفس اللحظة التى قرر فيها اثبات ارادته .. لأن قوانين الكون الصارمة لاتسمح للبشر بتغييرها ولا حتى بفتح باب الحوار معهم برغم أنها تحكم مصيرهم وحدهم دون سواهم .. ومن هنا كان تخبط الانسان بين الحقيقة والوهم ، بين الشيء واللا شيء ، بين الوجود والعدم ، وفى نهاية الأمر يستوى الاثنان . أى أن هناك عبثية فطرية كامنـة فى جوهـر الوجود لا يستطيع الانسان بأدواته البسيطة المتمثلة فى التفكير والوجدان أن يصل الى كنهها أو أن يفسر الأسباب التى أدت اليها . واذا كان قانون السبب والنتيجة يحـكم

حياتنا فهذا راجع أساسا الى الزمن الذى يسير فى اتجاه واحد ولا يعود ولو للحظة الى الوراء ٠٠ بمعنى آخر فان هذا القانون لا يعود الى منطقية الوجود وتوافقه العقلى ولكنه يرجع الى الزمن الذى يسير فى رتابة رهيبة ٠٠ وقد حاول الزير سالم البحث عن منطقية الوجود ٠٠ ولكنه فشل مثل أى بطل تراجيدى حاول هذا قبله ٠٠ وسواء رجع هذا الفشل الى عدم وجود مثل هذه المنطقية أو الى قصور فى الطبيعة البشرية الناقصة التى جبل عليها البطل ٠٠ فالنتيجة واحدة : أن المعنى ما زال مفتقدا والعدل مازال لفظا مجردا والرحمة ما زالت سرابا خادعا ٠٠ لأن الانسان لا يملك فرصة تصحيح خطئه وفى نفس الوقت يعد مسئولا عنه مسئولية مطلقة لا رجعة فيها ٠٠ وهكذا تزول الحواجز بين الأضداد وتمتزج المتناقضات لأن الطبيعة خلقت الانسان بارادة صلبة وفى نفس الوقت حرمته من فرصة تحقيق هذه الارادة ٠٠ اذن ٠٠ لماذا خلقت هذه الارادة الانسانية ؟ **هذا هو السؤال الذى حاول الزير سالم البحث عن اجابة له ٠٠ ولكنه يدخل فى دوامة رهيبة من الحيرة والشك يحددها لنا المشهد التالى بين عجيب وسالم عندما يقدمها المؤلف فى مكان بلا معالم دلالة على غياب اليقين والمنطق البشرى المألوف :**

عجيب : أنا هو الشباك ، وأنت تطل منى على العالم ٠ عالم عاصف : اغلق الشباك ٠ مساء الخير ، تصبحون على خير تراك ٠ ظلام ٠ (يرقد) ٠

سالم : معنى ذلك أنك لن تتكلم بعد الآن ؟

عجيب : سيدى ٠ أنا غرقت هذا الصباح فكيف يتكلم غريق ؟

سالم : أين غرقت ؟

عجيب : فى النبع ٠ ملت لأشرب ، فرأيتنى فى القاع أجتهد لأطفو ثم هويت بعينين مذعورتين ، وفقدت أثرى ٠٠

سالم : فما هذا الذى يخاطبنى ؟

عجيب : طيف خيال ٠

سالم : ولم لا يكون الطيف غرق هناك ، وأنت هو الماثل بين يدى هنا ؟

عجيب : ولم لا يكون العكس ؟

سالم : واذن ؟

عجيب : أنا صورة الرجل • أنا الرجل المزيف • أنا الطيف والخيال • أنا حقيقة الحقيقة وهي أقوى من الحقيقة • أنا لا شيء • ومع ذلك فأنا جوهـــر ذلك الشيء الذى كان الا أنه غرق وراح فى النبع صباح اليوم ••

ويبدأ القدر فى لعب دوره الرهيب عندما يقتل جساس كليب •• بعدها تقع مسئولية الثأر على كاهل البطل الذى لا يهدأ له بال الا باعادة ميزان العدالة الى وضعه الصحيح • هنا تبدأ ارادة البطل فى مصارعة القدر مما يدعونا الى التساؤل : هل البطل مسئول عن مصرع أخيه ؟ أليس هو الذى نفـاه من ملكه ثم احتك بجســـاس الذى أجهز عليـه بخنجره ؟ •• هل يعد عزم البطل على الأخذ بثأر أخيه نابعـا من حبه العميق له ؟ هل الحب معناه الانتقـام والقتل والابـادة ؟ ان الخلفية الدرامية التى يتحرك أمامها البطل تؤكد لنا حتمية الأفعال التى سيرتكبها البطل أخـذا بثـأر أخيـه •• فلن يجـد الراحـة أو الكرامة أو العزة أو الكبرياء وبالتالى لن يحقق وجوده كانسان اذا لم ينتقم لمصرع أخيـه على يد جساس :

مرة : سندفع كل ما نملك فى سبيل السلام • أرواحا ومالا وسلاحا •• تكلم يا صاحب الثأر ••

ســالم : كليب حيا • لا مزيد •

مــرة : والا ؟

ســالم : فالحرب !

مــرة : وما نهايتها ؟

ســالم : الابادة !

بعدها يمتشق الزير سالم السيف ويخوض الحرب أربعين عاما متصلة رهيبة انتقاما للأخ •• لا يخوضها بعفوية البدائى الذى لا يعرف كيف يحمى حياته الا بالاعتداء على حياة الآخـــرين أو الذى لا يرى فى الانتقام غير الاشباع الخبيث لهذه الشهوة المنحطة •• بل ان ألفريد فرج يقدم لنا صورا عديدة من الصراع النفسى الذى ينهش نفســية البطل ويحيل حياته الى جحيم مقيم لا راحة له منه الا بالانتقام الكامل لحياة أخيه التى ذهبت هدرا •• ولكى يجسد لنا الكاتب هذا الصراع النفسى يلجأ الى نفس المنهج الدرامى الذى استعمله شكســـبير من قبـل فى مسرحيات عديدة على رأسها مسرحية « هاملت » حينما يظهر شبح أبيه

ليدفعه الى الانتقام من عمه الذى قتله وتزوج من أمه ‥ فى مسرحية « الزير سالم » يظهر شبح كليب على خلفية من سماء صافية كثيرة النجوم ليجسد لنا الجانب المظلم فى وجدان سالم ‥ ذلك الجانب الذى لا ينتمى الى دنيا البشر ولكن الى عالم الجحيم الزاخر بالأشباح والدماء والقتل :

سالم : أخى ‥

كليب : أنا أخوك ·

سالم : كم أنت غريب ! أتتألم ؟

كليب : فات أوان الألم ‥

سالم : آه ، ليتك لتتألم !

كليب : فات أوان الألم ·

سالم : أى شىء أستطيع أن أقضيه لك ؟

كليب : لا شىء ‥

وكأن سالما بهذا السؤال يحاول كانسان أن يهرب من هذا النير الملقى على عاتقه فى حالة اذا خلصه كليب من مسئوليته ‥ ولكن المحاولة خافتة جدا وكل الأسئلة التى يطرحها سالم على كليب ليست سوى تصوير للجحيم الذى يعيشه البطل لأن الانتقام لا يختلف عليه الاثنان سواء كليب أو سالم الذى يضع وجوده وحياته فى كفة مقابلة لهذا الانتقام :

سالم : (يطرح عباءته) استرح على عباءتى ·

كليب : لا قعود لى ·

سالم : آتيك بعرشك ؟

كليب : لا

سالم : رجالك ؟

كليب : لا

سالم : أتؤاكلنى ؟ (يضع يده فى كيس معلق على كتفه)

كليب : لا آكل لى ‥

سالم : احضر الراقصات والمنشدين ؟

كليب : لا

ســالم : أروى لك أخبار مملكتك ؟

كليب : رأيت كل شيء ٠

لقد فات أوان الحياة الدنيا ومظاهرها التى نلحظهـا فى الراحة والقعود والصداقة والمغانم والأكل والرقص والطرب والانشاد ، وانتقلنا مع البطل الى عالم آخر لا يمت الى عالمنا هذا بصلة ٠٠ عالم لا يهتم بالحب أو بالبغضاء ، بالصداقة أو بالعداء ، بل بتطبيق العدل على عالمنا الأرضى ويستخدم فى هذه المهمـة هؤلاء الأبطال التراجيديين من أمثال الزير سالم :

سالم : ما دهاك يا كليب ؟ حدثنى كما أحدثك ٠ ان كان شيء يوجعك فحدثنى به كأخ مريض لأخيه السليم ٠

كليب : لا تصرخ ٠

سالم : تبغضنى ؟

كليب : لا أحب ولا أبغض ٠

سالم : يتيمتك فى رعايتى ٠٠

كليب : شكرا ٠

سالم : لا شيء يرضيك ؟

كليب : يرضينى ما يشفينى ٠

سالم : وما يشفيك ؟

كليب : تحت عرشى بقعة من دمى ٠ اغسلها بماء رائق ٠

سالم : من لى بمياه البحار كلها أجمعها فى كفى ٠

وهكذا يعزل الفريد فرج بطله عن كل مظاهر الدنيا لكى ينقيه من كل شوائبها ويبدو لنا بطلا تراجيديا نقيا يعيش حياته لتحقيق هدف واحد ، ويدور كيانه حول محور واحد ٠٠ هو الانتقام لمصرع أخيه ٠٠ وقد يقول البعض ان البطل بهذا العزل ، والارتباط بخيط واحد يبدو لنا شخصية مسطحة لا تمتلك الأبعاد والأعماق الضرورية لكل شخصية حية فوق المنصة ٠٠ لأننا لا نرى فيها سوى بعد الانتقام ٠٠ ولكن هذا المنهج لا يمكن أن ينطبق على البطل التراجيدى لأنه لا ينتمى الى حياتنا اليومية التى نحياها لكى نأكل ونشرب ونمرح ونحزن ونتناسل ثم نموت ٠٠ لا يوجد أدنى اعتبار لمثل هذه الخصائص فى حياة البطل الواحيدى التى ترتبط حياته بالهدف الذى يسعى الى تحقيقه ويصير الاثنان : الحياة

والهدف شيئا واحدا ·· ولذلك فهو لا يسعى لكسب قلب فتاة أو الحصول على مغنم دنيوى أو الهروب من الموت خوفا على حياته ·· كل هذا لا يدخل فى اعتباره لأن وجوده ينتمى الى عالم نقى صاف لا فرق فيه بين الانسان والمعنى المجرد لوجوده ·· ومن ثم لا يمكن الفصل بين سالم والانتقام اذ ان سالما هو التجسيد الحى للانتقام وليس مجرد شخصية مسطحة ·· وأبعاد شخصيته هى أعماق الانتقام الرهيب الذى لا يقف فى سبيله عائق :

جليلة : أنت تطلب المستحيل ، فكأنك تطلب لا شىء ·

سالم : انما أطلب كل شىء ·

جليلة : ويل ابنتى من جنونك ·

سالم : قدمى ولدنا ·

جليلة : لا ·

سالم : اذن اسمعى جيدا ما أقوله لك · لو أن سالما مات ، واليمامة ماتت ، وبادت تغلب ·· فكل حجر فى الصحراء سيعترض قدم الابن ليلقى عليه باسم أبيه وقصته · لا فكاك له من اتمام المسعى ··

وينتقل الفريد فرج فى يسر وسهولة من داخل البطل الى خارجه والعكس لكى يجسد لنا أبعاد شخصيته والصراعات التى يمر بها مرة عن طريق حواره مع شبح أخيه كليب ، ومرة أخرى عن طريق المناجاة الذاتية أو المونولوج الذى يتحدث فيه عن الفوضى التى تحكم العالم وعزمه على اعادة النظام المفتقد ولو للحظة واحدة حتى يمنح وجوده معنى ، والا فلا داعى لوجود هذا العالم القائم على العبث واللا معنى ، فيه يستوى الشىء واللا شىء ، الوجود والعدم ·· اذن أين المعنى ؟ ولنترك سالما يحدثنا عن صراعاته :

« أريد أن يقبض الظلام بأجنحته على الصحراء ، أن تنضب العيون ويتطاير الحصى · أن يبيد العالم أو يعود كليب · لا خير فى شىء الا أن يكون ما أريد ، والعدل الكامل هو ما أريد · اعدل أن ابيع دم أخى بألف ناقة ، وقد دفعت ولا خيار لى فى الصفقة ؟ أعدل أن أبيع دم ملك كريم بدم قاتل الملك الكريم ؟ ! ولو قد بلغت بى الخسة أن أبرم الصفقة وأن أطفىء غلتى بالدنانير أو بدم رخيص أثيم ، فكيف يسوى أخى صفقته ؟ هو قد دفع العرش والسيادة ودمه وضحكة الصبح وحب البنت والولد ··

هو قد دفع الشمس والقمر والحياة ·· فى مقابل أى شىء ؟ سقط ساكن الحركة فما الذى يرفعه ؟ ! مظلوم ما الذى ينصفه ؟ ! موجع فما الذى يشفيه ؟ الظلم ، ذلك النجم الأسود الثابت فى نهار السماء ، ما الذى يسقطه ؟ ! ان كان محالا فالحياة عبث البر عبث · خفقة القلب المحب عبث · كل عدل عبث · الشعر والحب والسلم عبث » ··

ثم يتحدث سـالم عن عدوه الأول : الزمن ·· انه لا يصـارع جساسا الذى قتل كليبا ·· فما جساس الا أداة فى يد القدر ·· ولكنه يصارع القدر الذى استخدم جساسا فى قتل كليب ·· لأن القدر لا يرحم ولا يريـد أن يتراجع بالزمن ولو لحظة الى الوراء لكى يحقق العـدالة التى ينشدها سالم :

« ذلك أن الزمن عدو البشر ، فالزمن يبطل العدل ، حيث لا يمكن ان يكون مالم يكن ، حيث لا يمكن ألا يكون ما قد وقع · الا أن معجزة واحدة تحقق العدل العميم · معجزة ما أصغرها · أن يرتد الواقع لحظة ليبطل جريمة ، وينقذ مجنيا عليه ·

عاش الانسان شقاءه كله تحت جنـاح النـدم ، وما كان أغناه · فالندم ابن استحالة المراجعة ، مع أن الانسان يمشى قدما ويتراجع الى الوراء ، والريح تهب شرقا ثم تنعكس فتهب غـربا ، الا أن ما يصنعه البشر يتدفق دائما فى وجهـة واحدة ، وما أعظـم الظلم الواقع من جراء هذا !

القصاص ؟! أيرجع القصاص ميتا الا أن تتولانا معجزة ؟

أو تنفجر المعجزة بضربة سيف جبـارة فى المستحيل كما ينقدح فى الصخر الشرر ؟ أتتخلق المعجزة فى بحر الدماء كما تتخلق الحياة من نبع ماء ؟!

أو ·· أفيمكن أن أقتل واقتل ، فلا يكون كليب من جديد الى آخر الزمن ؟ يا ضيعة الجهد والعمر والمخاطرة ، يا فساد كل الأفعال اذن ، يا بوار كل النـوايا وخفقات القلوب والدم ودموع اليتيمة والسـخط والغضب والرفض والاقدام بسيفى منطقى وملك الموت تابعى والراية السوداء تاجى والقتل والقتال والروح والمهجة قربانى وضحيتى ··

نحن ندفع كل هذا ثمنا · يا نجوم السـماء · يا منطلق الرياح والعواصف وشحنات المطر فى السحاب · نحن ندفع الثمن كاملا وافيا ؛ فأين أخى ؟ » ·

ورغم كل هذه الأسئلة المنطقية فان المشـــهد ينتهى دون جواب لها ·· فالطبيعة ما زالت صماء فى وجه هؤلاء الأبطال الذين يتحدونها أن تنطق يوما ما ولتكن الاجابة كما تكون ولكن المهم أن تنطق بدلا من تلك الرتابة الرهيبة وذلك الاتجاه الأبدى الواحد الذى يسير فيه الزمن ولا يتراجع لحظة الى الخلف ·· حتى ولو كانت العدالة كلها فى هذه اللحظة ·· ويعلم سالم جيدا أنه يدفع الثمن كاملا ومع ذلك لن يعثر على مقابل كامل وعادل لهذا الثمن ·· وهذا البحث عن المقابل الكامل والعادل هو منع الزير سالم كبطل مأســاوى من أن يتحول الى سفاح يعيش لسفك دماء الآخـــرين وهذا يتمشى مـع قوله لهجـــرس : « بل لشد ما أكره القتال ·· » وان كان القتل جريمة فهى ليست من فعل سالم ولكنها من فعل القـدر الذى يأبى أن يعود الزمن الى الوراء ولو للحظة واحدة ·· ويفشـل **سالم فى الحصول على العدالة المطلقة ، ولكنه يظن أنه حصل على بديل لها عند لقاء الأقدار بينه وبين جساس :**

جساس : لمن الصوت ؟ أمعك أحد ؟

ســالم : كبريائى !

جساس : من ؟! سالم !

ســالم : جساس !

جساس : اقتلوه !

سالم : الموت لك (يلتحمان · يطعن كل منهما الآخر)

جساس : آه قتلتنى · فى يدك سيف كليب !

سالم : سيف من ؟! (يهم الفرسان بينما يدخل مرة)

مـرة : فليرفع كل منكم سيفه · فهذه هى النهاية · (يدخل الحراس بهجرس ويمامة يحيطهما الفرسان) ·

حارس : سيدى الملك !

سلطان : (ينحنى على جساس) أخى !

مـرة : سكوتا ! واحتراما لأميرين يحتضران ·

هجرس : (ينحنى على سالم) عماه ! هل شفيت ؟

ســالم : (يتأمله · يسـلمه ســـيفه) بعض كليب ، بعض العـدالة آه لدمعتين !

ويلقى الزير سالم حتفه بعد أن أثار فى وجداننا عاطفتى الشفقة والرعب ٠٠ وقد نجح ألفريد فرج فى تتبع صراعات بطله دون أن يدخل فى متاهات جانبية لأنه ربطه ربطا عضويا بالعمود الفقرى للأحداث عن طريق المنهج الدرامى الذى استعمله جان أنوى من قبل فى مسرحية « القبرة » والذى يستعين فيه بالنقلات الحادة والسريعة للمشاهد حتى تتكامل فى ذهننا صورة البطل وجوانبه المتعددة دون تباطؤ أو معوقات ٠٠

فى مسرحية « على جناح التبريزى وتابعه قفه » يعترف ألفريد فرج بدينه الفنى لمؤلف ألف ليلة وليلة المجهول الذى أتاح له الخيوط الكثيرة التى نسج منها شخصية التبريزى ٠٠ مغامر صعلوك ٠٠ مترف ٠٠ ذكى ٠٠ جسور ٠٠ مرح ٠٠ متلاف ٠٠ حاذق ٠٠ ممثل ٠٠ خيالى ٠٠ شارد فى عالمه الخاص ٠٠ محب للحياة والجمال ٠٠ طالب عدل ٠٠ وأيضا الخيوط الأخرى التى صاغ بها مؤلف ألف ليلة وليلة الكثير من شخصيات الحرفيين والتى نسج منها ألفريد فرج شخصية قفة ٠٠ الساخر ٠٠ الصعلوك المدبر ٠٠ الواقعى ٠٠ المتشبث بالممكن ٠٠ المحب للحياة والمرح ٠٠ كبير القلب متواضع الأحلام ٠٠ يقول ألفريد فرج معلقا على دورى البطولة فى مسرحيته :

« ان ثنائى التبريزى وقفة ، وحكاياتهما مع الحياة - بأصولها الشعبية واضافاتى المتواضعة حلم جميل أبهجنى وأردت أن أبهج به غيرى ٠٠ حلق بى ، وأردت أن يحلق به غيرى ٠٠ طيف رقيق انبثق عن رغبات الطفولة فى نفسى وأردت له أن يمس أوتار الطفولة فى النفوس ٠٠ بحلاوته الشعبية ، وخياله الطلق ، وبما يتلألأ فيه من حب ، ومرح ، وفكاهة ، واشارات لجمال الحياة ٠٠ »

وبذلك فان مفهوم البطولة فى هذه المسرحية يختلف عن المسرحيات التى سبقتها والتى اعتمد فيها ألفريد فرج على بطل واحد شد اليه كل الشخصيات والأحداث والمواقف ٠٠ لكن فى مسرحية « على جناح التبريزى وتابعه قفه » يعتمد على بطلين يكمل كل منهما الآخر ٠٠ كما فعل بريخت من قبل فى مسرحية « السيد بونتيلا وتابعه متى » ٠٠ وهما بهذا يمثلان بطلا واحدا فى صورة شخصين ٠٠ لأن كل صفة فى أحدهما توازنها صفة أخرى فى الآخر ٠ ٠وبما أن البطل الواحد يمكن أن يحمل فى نفسه الكثير من الصفات المتناقضة طبقا للطبيعة البشرية التى لا تخضع لنمط واحد ، فان التناقض بين التبريزى وتابعه قفه لا يعنى أنهما شخصان على طرفى النقيض أو بينهما صراع ٠٠ ولكنه التناقض العادى الموجود داخل الشخص الواحد ٠٠ بدليل أنهما يتحدان فى بعض

الصفات والخصائص الأخرى مثل الصعلكة وحب الحياة والمرح والجمال ، ولكن قفه يختلف فى واقعيته وتشبثه بالممكن عن خيالية التبريزى وجسارته وشروده فى عالمه الخاص ٠٠ وهما بهذا يمثلان جملتين موسيقيتين فى مؤلف واحد تتضادان وتتصارعان وتتنافران وتتوازيان وتتفاعلان ٠٠ ومن خلال هذا التفاعل يمتد العمود الفقرى للمؤلف الموسيقى مكونا شكله الخاص به ٠٠ والغريب فى الأمر أنه برغم كل هذا التفاعل بين الاثنين فان أحدهما لا يؤثر أو يتأثر بالآخر ٠٠ وان كان قفه قد استخدم الخيال فى نهاية المسرحية لانقاذ التبريزى فليس هذا ايمانا منه بأن الخيال يمكن أن يؤثر فى الواقع ولكن كمجرد وسيلة لانقاذ سيده وصديقه ٠٠ ولعل العلاقة التى جمعت بين التبريزى وقفه هى نفس العلاقة التى تجمع بين صفتين متناقضتين فى شخص واحد ٠٠ ولذلك يمكننا القول بأن التبريزى وقفة هما شخص واحد دعت الحتمية الدرامية الى اظهاره بمظهر شخصين حتى تبرز أمامنا الصراعات الدرامية بين الصفات المتضادة ٠٠ ولذلك لا يمكن دراسة أحدهما منفصلا عن الآخر كما حدث فى دراسة مفهوم البطولة فى مسرحيات ألفريد فرج السابقة ٠

ويتولد التفاعل بين الاثنين منذ مطلع لقائهما ٠٠ التبريزى يتشبث بالخيال ، ويجد أنه أروع من الحقيقة بينما يجرى قفة وراء الواقع ويسخر من الخيال الذى لا طائل من ورائه :

قفة : (يصيح) عهد الله ! عمر الله بيتك ! حقك الله مقاصدك !
(يدخل صواب وكأنه يحمل طبق النحاس)

على : أسرع يا صواب فصاحبى جائع ٠

قفة : ائتنا ائتنا ٠ وسع الله عليك !

(صواب كأنه وضع الطبق أمامهما ، وقفة يعتدل ويشمر ساعديه ٠ ما زال معصوب العينين)

على : مد يدك ياصاحبى ولا تستح ٠ (كأنه يتناول شيئا فى فمه) الله !
(قفة يمد يده بمنتهى الثقة فلا تصادف شيئا يحركها يمينا وشمالا بلا نتيجة ٠ يدفع بيديه الاثنتين فى كل اتجاه ٠ يجمد ٠ ثم يرفع عصابته بسرعة فيفزع ويقفز مبتعدا وهو يرقص) ٠

على : ما بالك ؟ لا عليك بأس ٠

قفة : (يحذر) لا شىء ٠ غير أنى فى بعض الأحيان أرى أشباحا ٠
على : وماذا رأيت الساعة ؟

قفة : (يشب ويتطلع الى حيث الطعام الموهوم بخوف) رأيت طعاما ٠

علي : فتقدم وكل بالهناء والشفاء ٠٠

قفة : (جانبا) ان كان مجنونا وخالفته فربما حصل لى منه ضرر ٠ أجاريه لعل بعد ذلك يأتى الطعام ٠ (يحزم أمره ويتقدم من علي وهو يبذل جهدا ليتغلب على خوفه) سيدى لا تؤاخذنى ان اضطربت ساعة رأيت الطعام ، فذلك من طول شوقى اليه ٠٠

ويجاريه قفة لا ايمانا منه بقوة الخيال ومتعة الوهم وعالم الايهام ولكن خوفا من أن يكون مجنونا فيصيبه بضرر ٠٠ أى أن نفس النظرة الواقعية التى تتشبث بالممكن ما زالت فى صراع مع النظرة المحلقة فى سماء الخيال ٠٠ وليس الخوف من الضرر فقط هو الذى يدفع بقفة الى مجاراة علي ، ولكنه الأمل فى الحصول على الطعام فى نهاية مجاراته هذه ٠ وهو بهذا يمثل التقليديين من الناس الذين لا يفعلون شيئا الا خوفا من وعيد أو أملا فى وعد ٠٠ وبهذا تكون مجاراته لعلي قائمة على أساس واقعى ٠

ولكن التضاد بين الخيال والواقع لا يستمر عندما يتحد حب المرح والحياة عند قفة بمثيله عند التبريزى ٠٠ ودائما يعبر كل من قفة وعلي عن رأيه الشخصى فى الموقف الراهن جانبا حتى يعرف الجمهور اذا كان سلوك الشخصية متمشيا مع تفكيرها أم أنه فرض عليها بحكم الظروف لكى يظل التوازى ساريا بين خصائص كل من الشخصيتين ، وبالتالى يستمر الصراع الذى يعد العمود الفقرى للمسرحية :

علي : كل يا ضيفى فأنت ضعيف ومحتاج الى الأكل ٠ ذق هذه الفراخ المحشوة بالفستق ٠

قفة : (كأنه يذوق وقد بدأ يستمتع باللعبة) الله ! لا اله الا الله ! يا مولاى ٠ هذا الطعام لا نظير له فى اللذة (يفعل كأنه يلقمه) بالله خذ هذا الصدر من يدى ولا ترده ٠٠ (جانبا) الولد خليع وظريف والله ٠٠ ان كان غرضه يمازحنى أمازحه ليكافئنى بعدها٠ (يصيح) الله ٠٠ الله ؟!

وعندما تقوم الشخصية بالتعبير عن مشاعرها الذاتية جانبا ، فاننا لا نحتاج الى اعمال الذهن فى تحليل ما يدور بداخلها من صراعات فكل شيء واضح ولا يحتمل أى لبس أو ابهام كما نجد فى « حواديت » الأطفال ٠٠ ولعل هذا هو ما هدف اليه الفريد فرج عندما قال عن حكاية التبريزى وقفة أنها : « طيف رقيق انبثق عن رغبات الطفولة فى نفسى وأردت له أن يمس أوتار الطفولة فى النفوس ٠٠ » ولذلك يتمادى بنا

الموقف من حيز الايهام الى الخيال الذى يجتاز بنا الحاجز الدقيق الذى يفصل بين الوهم والحقيقة ·· لأننا لا نعرف بعد ذلك ما اذا على وقفة ما زالا يستمتعان باللعبة أم أنهما قد اندمجا فيها لدرجة الايمان بها كحقيقة واقعة ·· أم أنه اتضح لهما أن الخيال أجمل واروع بكثير من الحقيقة مهما كانت جميلة ·· أم أن الاثنين يستويان : الحقيقة والخيال؟! أم أن الحاجز الذى يفصل بين الحقيقة والخيال هو من صنع البشر وليس له وجود فى واقع الأمر ؟! أم أنه لا يوجد ما يسمى بالحقيقة والخيال ؟! وأن الحقيقة ليست سوى الخيال فى مرحلة التنفيذ ؟! · بهذا الأسلوب يخلط ألفريد فرج المعايير التى اصطلح عليها التقليديون ويقدم لنا عالما جديدا ينبع من الاحتكاك القائم بين خيال التبريزى وواقع قفة ·· وهو الصراع الذى يحدث داخل أى شخص بين ما هو كائن بالفعل وبين ما يرجو أن يكون :

على : ليس من سمع كمن رأى وتلذذ ·

قفة : أثارت حلاوة الطعام شهوتى ولم يعد عندى صبر على المضغ ·· هوء (يصطنع الزغطة) ·

على : ماذا جرى لك ؟

قفة : هؤ · ماء · هؤ ·· أشرب ·· هؤ ··

على : ماء ؟ · ليس فى بيتنا من يشربه ، وانما نشرب أجود الخمر · يا صواب ! الخمر وأسرع ··

(يدخل صواب كأنه يحمل أدوات الخمر فما يرى قفة يعانى الزغطة حتى يفزع · يضع الأدوات ويجرى) ··

على : (كأنه يصب لصديقه) ذق هذا الشراب فانه يعجبك ·

قفة : (يشرب ويتنهد بارتياح ثم يعود يمصمص فى الكوب الموهوم ويتلذذ) ما هذا الشراب يا سيدى ؟ ·

وبهذا نجد أن التبريزى يمثل الجانب المتطلع الى الأفضل فى شخصية قفة ، بينما قفة يمثل الجانب الذى يشد عليا الى أرض الواقع·· والصراع محتدم بين الاثنين ولكنه صراع مرن مطاط لا يحمل داخله أية ملامح مأساوية · بل ينظر الى النفس البشرية من ناحية مطامعها الخسيسة والمضحكة والمتعالية ·· الخ ·· وعندما يحاول التبريزى قلب كل المفاهيم رأسا على عقب تبدو الحقيقة أكثر وضوحا وجلاء ··

فوجود الشحاذين فى مدينة يعنى ثراءها ·· **يقول التبريزى لتابعه قفة الذى يطلق عليه لقب كافور حتى يبدو من الوجهاء :**

« اعلم يا كافور أن المدينة كلما ازداد ثراؤها كثر الشحاذون فيها · فالثروة العظيمة تشعل التنافس والتطاحن فيسقط الضعفاء بكثرة وتلتهب شراهة الأغنياء كلما ضاقت حلقة المتنافسين ·· أظن ان هذه أغنى مدينة رأيتها فى حياتى قياسا على عدد شحاذينها وعريهم »··

وكأن بعد نظره بلغ به الحد الذى يرى فيه شرور الرأسمالية المستغلة ، فهو لم يربط نفسه بحدود الواقع بل حلق بجناحيه فى سماء الخيال وكانت النتيجة أنه كشف النقاب عن حقائق لم يكتشفها المفكرون والدارسون الا بعده بمئات السنين أو ربما بآلاف السنين ·· ولقد تعلم قفة الكثير على يدى التبريزى ولكن امكاناته فى التخيل ما زالت محدودة لأنه يمثل الجانب التقليدى فى الانسان · ذلك الجانب الذى يرى فقط الأشياء التى تراها عيناه ·· لأنه لا يستخدم سوى عينى رأسه أما عيون الخيال وهى عديدة فلا يستعملها لأنها لم تتفتح بعد عنده ·· **ولعل الموقف التالى يوضح لنا الفرق بين العين التى يستعملها التبريزى فى رؤية الواقع ، وتلك التى يستخدمها قفة ، أو بين البصيرة النافذة والبصر المحدود :**

قفة : (هازئا) لابد أن نلتزم الصدق ·

على : تمام · أنا على جناح التبريزى أغنى أغنياء بغداد والأرض الممتدة من الصين حتى الأندلس ، وأنت تابعى وخادمى كافور ·

قفة : وأى بأس فى أن أكون قفة ؟

على : عندئذ سترى التبجيل والاحترام والاستقبال الرقيق ·

قفة : وكيف يا سيدى ستظهر لهم غناك العظيم ؟

على : عليك أنت أن تعرفهم بى ·

قفة : أنا ؟!

على : تبيعنى كما تبيع جوهرة · بلسان بياع شاطر ··

قفة : ماذا أقول ؟

وليست القضية بالنسبة للتبريزى قضية نصب واحتيال ، ولكنها نظرة جديدة الى أمور الحياة ·· نظرة تتعدى الحدود الضيقة والحواجز التقليدية باستعمال الخيال للوصول الى الحقيقة ·· لأن

الحقيقة التى تعارف عليها الناس ليست سوى مولود أعرج لخيالهم السقيم ٠٠ **والتبريزى يبشر الآن بخيال جديد منطلق متطلع الى آفاق لم يبلغها بشر بعد :**

علي : تقمص دورك ، ثم قل ما يخطر على بالك ٠ بلا تكلف ٠

قفة : بلا تكلف ؟!

علي : أطلق لتصورك العنان ٠

قفة : لا أعرف ماذا أقول ٠

علي : ايهيه ٠ ألا تعرف كيف تقول : أنا فقير وغلبان والجوع كافر ودموع العيال ورمد العينين وحياة العدم ٠٠

قفة : هذا أحفظه جيدا ٠٠

علي : صفات البؤس والشقاء ٠ جرب صفقة القوة والسعادة ٠ قل : أنا غنى وكريم ٠ عيالى أصحاء أقوياء ٠٠

ويقلب التبريزى الأوضاع التقليدية رأسا على عقب لكى يرى ما لا يراه الآخرون ، فخياله لا ينبع من فراغ ولكنه قوة كامنة فى نظرته الى الأشياء ٠٠ لأنه لا ينتمى الى دنيا الأوهام المريضة ولكنه يصدر عن النظرة الثاقبة الى الأمور الواقعة فى حياته اليومية ٠٠ هو دراسة للبشر على حقيقتهم التى يحاولون اخفاءها أو التى لا يرونها بحكم قصر نظرهم ٠٠ **ولذلك لم يظل خيال التبريزى فى حيز الأوهام بل انتقل الى مجال الواقع وأثر فى حياة الآخرين :**

قفة : آه شحاذة الأغنياء يعنى : عندى سفرة ، فيها الكباب الذى ليس مثله عند الملوك ، والفراخ المحشوة بالفستق ٠٠ وبعدها دفعت أنا حق القافلة ٠

علي : جرب أن تصفنى ٠ من أنا ؟

قفة : شبندر شبندرات الدنيا كلها ٠٠ على جناح التبريزى صاحب قطارات القوافل السيارة وملك العمارات الطافية على البحار السبعة ، عنده من الدر اليتيم ما لو اجتمع فوق بعضه لحجب نور الشمس ٠٠

واطلاق العنان للخيال لا يعنى التحدث بمبالغات لا مبرر لها لأن التبريزى يضع حدا فاصلا بين ملكة التخيل ونزوة المبالغة التى تنفر

الناس لأنهـا لاتحترم عقولهم ‥ **أما ملكة التخيـــل فتأخذ من الواقع الملموس قصورا تسكن فيها احلام الناس وهم اليها مطمئنون :**

علي : هكذا ٠ ولكن ضع الكلام دائما فى موضعه ٠ لا تلق الكلام فى غير مناسبة ، فهذا ما يصنع الدعى لا الغنى ٠ واقتصد ٠

قفة : ولم نقتصد ؟

علي : خشية الحسد ٠

قفة : الحســد ؟!

علي : ولا تتباه أمام الناس ٠ خشية الحقد ٠

قفة : لا تتباه ‥

علي : وانطلق بلسان مستقيم صادق ٠

قفة : آه ٠ بس لو ساعدتنى ببعض التفاصيل ، فلا خبرة لى أنا بالثراء‥

علي : لا تهتم بالتفاصيل ٠ اطلق لخيالك العنان تجدنى عند آخـر حد يبلغه تصورك ٠ واعلم أن أحلام الناس ستساعدك لأنها سترافقك. وهى أقوى أجنحة من أحلامك مهما فعلت ٠

وكلما تقدم بنا الحوار بين علي وقفة ، تكشفت لنا شخصية كل منهما ، وتكاملت فكرتنا عن علي وعن نظرته الى الحيـــاة التى تكاد تبلغ حد النظرية المتكاملة ‥ وتبدو أمامنا شخصية علي جنــاح التبريزى شخصية حية يتدفق الدم فى عروقها لأنها لا تكتفى بالتبشير بنظرية معينة فى الحياة ولكنها تعيش هذه النظرية بكل كيانها ووجدانها ‥ أى أنه لا يوجد انفصام بين البطل وما يعتنقه ‥ فهو التجسيد الحى لما يؤمن به ‥ ولذلك لا تظل آراؤه مجردة بل تتحول الى حدث وحركة درامية تدفع بالمواقف الى الأمام وتطور الشخصيات ‥ ومن ثم لا نجد رأيا خاصا بالمؤلف تجاه نظرية البطل لأن البطل يسلك ويتحرك طبقا للمساحة الدرامية المسموح بها له فى النص ‥ وان كنا نحس فى بعض الأحيان أن هناك اعجابا خفيا صادرا من المؤلف صوب بطله فهذا صادر عن اعجابنا نحن بالبطل الذى يفجر ملكات خيالنا وينطلق بنا الى آفاق لم نبلغها من قبل ‥ وبذلك يكون ألفريد فرج قد نجح فى أن يجعــل هذا الطيف الرقيق ــ الذى انبثق عن رغبات الطفولة فى نفسه ــ أن يمس أوتار الطفولة فى النفوس ‥ وليس من العيب أن يعجب المؤلف ببطله ولكن العيب أن ينحاز اليه دون مبرر فتكون النتيجة أن يتحــول البطل الى متحدث رسمى بلسان المؤلف ، يقول كلاما لا ينبع من تفكيره

الخاص فتحدث الفجوة بين البطل وبين ما يعتنقه وكأنه يلقى الينا بدرس يعلمنا فيه الكثير من أمور دنيانا ·· أما على جناح التبريزى فلا يعلمنا شيئا بل يتحرك أمامنا يؤثر فى كل من حوله من الشخصيات وعلى رأسها قفة الذى تعلم على يديه كيف يفجر طاقة خياله ويستخدمها فى حياته العملية ·· يقدم قفة سيده الى أهالى المدينة بالأسلوب التالى :

« أحب سيدى أن يطوف العالم للفرجة ، فأخذ من بعض حواصله ما يكفى للنفقة أثناء السفر فكانت قافلته التى تتبعنا ، وفيها ثلثمائة بغل ،وكل بغل موكل به مملوك يقوده ، وعليها صناديق الذهب والمعادن المختلفة ، وخلفها خمسمائة جمل كل مائة تحمل مائة حمل من قماش بلد مختلف ·· أقمشة مصرية ، وأقمشة شامية وأقمشة عجمية ، وأقمشة هندية ، وأقمشة رومية ·· وحولها كلها ثلثمائة فارس للحراسة هم أفرس أهل زمانهم · وتأخرت القافلة لثقل أحمالهم وبطء خطوتها ، فلما سئم سيدى طول السفر أخذنى وسبقنا لننتظرها فى مدينتكم » ··

ومع هذا فما زال قفة خائفا من أن تنكشف حقيقته لأن الواقع ما زال يشده اليه أما على فقد حمل معه سكان المدينة على أجنحة الأمل السعيد المتمثل فى القافلة القادمة التى يمنى كل واحد من أهالى المدينة نفسه بنصيب محترم منها · ولذلك فهو يقدم كل المعونات والمساعدات التى ترضى التبريزى حتى يرضى عنه ويغدق عليه عند وصول القافلة الوهمية :

على : رأيت أغلب أهل هذه المدينة فقراء مساكين · ولو كنت أعرف انهم كذلك كنت جئت معى فى زكيبة بجانب من المال أحسن به اليهم · أخاف أن يطول انتظارى لقافلتى ومن طبعى أنى لا أرد السائل ، وما بقى معى ذهب ··

التاجر : قل لمن أتاك الله يرزقك ·

على : ما هى عادتى · وما كنت أظننى أفعلها وأنا فى غربتى ·

صاحب الخان : لا عليك يا سيدى · معى بعض المال الذى أعطيتنيه خذه حتى تأتيك قافلتك ولا تقنط ··

فيقف على بابتهاج ويتناول الكيس من التاجر ثم ينثره كله فوق الناس ·· فيصطرع الشحاذون ويندس التاجر بجزع بينهم ينازعهم المال ·· عندئذ يأتى شبندر التجار بكيسين من النقود لكى ينافس التاجر للحصول على رضاء التبريزى فيفعل بالكيسين ما فعله بالكيس الأول :

الشبندر : (لاهثا غير مصدق جانبا) لابد أن يكون ملكا من الملوك ·

أو لعله خليفة بغداد نفسه · (لعلى) سيدى ومولاى · ان سكنى الخان لا يليق بمقام أمير مثلك وعندى دار حسنة اذا تعطفت وتكرمت وتواضعت ··

التاجر : (يزاحمه) بل لا ينزل الا فى دارى أنا ·· أنا أقرضته قبلك !

ويتماسكان فى نزاع عنيف حول من سيحظى باستضـافة هذا الأمير النبيل · عندئذ يدرك قفة القيمة العملية التى تقدمها قوة الخيال فيصرخ فى أقصى المسرح وكأنه يخطب :

« أيها السادة ، بدل الشجار ، أسرعوا بالفطار · سيدى أضعفه جوعه والسفر · جيئونا بخبز رقيق أبيض ، بياضه حقيقى يرى بالعين ، وبيض مقلى فى القشطة يسمع طشيشه بالأذن ، وحمام مشوى نتأكد من وجوده بلمس اليد ، والحلويات · لا تنســوا القطايف · سيدى يحبها محشوة بالفستق الذى تجرشه الأسنان فتخبر عن صدق وجوده فى ثقة ، (يصيح أعلى) والزلابية بالعسل الأبيض ! » ·

ولا تقتصر قــوة خيال التبريزى وأثرها على حيـــاتهما فقط بل تتعدى هذه الحدود الى كل أهالى المدينة فتقلب حياتهم رأسا على عقب ·· **وهكذا لا ينحصر خيال التبريزى داخل دائرة الوهم بل يعيد تشكيل الواقع الملموس الذى فشل التقليديون فى تغييره بسبب نظرتهم التى لا تتعدى الظاهر من الأشياء :**

التاجر : ماتزال تحسن الظن يا شبندر ؟

الشبندر : عندى أمل ·

الوزير : الرأى عندى أنه نصاب وكذاب ·

التاجر : زلزل البلد · كأنى به يعيد توزيع الثروة على هواه ·

الشبندر : وزع ستين ألف دينار فى أيام ··

التاجر : السفلة والشحاذون واللصوص زاحمونا فى الســوق بدكاكين وصنائع وصار لهم رأسمال ، ويتكلمون فى الصادر والوارد !!

الشبندر : دارت رأسى ولم أعد أعرف ما الصحيح !

الملك : والله ما رأيت تجارا خابت هذه الخيبة · الآن يأتى ونرى ·

الوزير : الرأى عندى أن نقتله الساعة ·

الشبندر : الا أننا لسنا متأكدين ولعل أن تكون له قافلة !!

التاجر : عنده أمل ٠٠

ولا شـــك أن الأمل هو أغلى بضاعة يمكن أن يبيعها أى تاجر على شرط أن يحس به الزبون ساريا فى أعماق أعماقه ٠٠ وقد نجح التبريزى فى ترويج بضاعته ٠٠ وساعده فى ذلك قفه الذى كلمـــا تقـدمت به الأحـداث ، توصـل الى فهم سـيده وأصـبح سـلوكه متناغما تماما مع سلوك التبريزى كالصوت وصداه ٠٠ ولكن لا ينفى هذا وجود الصراع الخفى الدائر بين الاثنين :

على : (ينظر فى جوهرة الوزير) خمسمائة دينار ٠٠ وهى صنعة فارس٠ (يحطمها) ٠

الوزير : (جانبا) صحيح ! وا أسفاه !

على : (ينظر فى جوهرة الشبندر) سبعمائة ٠ صنعة بلاد الصين ٠

الشبندر : صدقت ولكن ابقها وحياتك ٠

على : كنت أعطيت مثلها لكافور ٠ (يحطمها)

قفة : وأنا رميتها ٠٠

ولا ينجو الملك نفسه من الوقوع فى حبـائل الأمل ٠٠ فيحمد الله أن رمى القدر بعلى جناح التبريزى عليه ٠٠ لأن الملك قد قرر الاستيلاء على القافلة وحده ٠٠ وهو يدرك جيدا أن التجار لئام لأنهم أسروه بستين ألفا والثانى أعطاه بيته ٠٠ أما الملك فسيزوجه ابنته ٠٠ وسيحبسه بعد ذلك فى بيت الزوجية لأنه لا يحصى ما يأخذ أو ما ينفق وسيقوم الملك بهذه المهمة نيابة عنه ٠٠

ورغم كل هذا فان على جنـاح التبريزى لا يمت الى دنيـا النصب والاحتيال بصلة ، لأنه طالب عدل ٠٠ وهو لا يفجر طاقة الخيال عنده فى الشر ولكنه يضعها فى خـدمة الخـير لأنه يحب الفقراء والمعـوزين والشحاذين ٠٠ أما الأغنياء فى نظره فهم الوحوش الضارية التى تتكالب على الثروات تساعدها فى ذلك قوتها الاقتصادية ومركزها الاجتماعى ، ولكن حتى الأغنياء لا يستطيعون الصمود أمام الســلاح البتـار الذى يستخدمه التبريزى سلاح الخيال والتخيل ٠٠ ذلك السلاح الذى يشبهه بالجنى :

« الجنى خادم من يطلقه ٠ ان أطلقه فى النهاية عالم طيب زرع وحصد

وأقام العمائر وشق الأنهار وألغى المسافات وعمر الدنيا كلها ، وان أطلقه عالم شرير دمر وأحرق وأباد ومحق » ..

ولعل ما يقصده التبريزى بالخيال هو سعة الأفق والنظرة الشاملة التى تفسر العلاقات الموجودة بين الأشياء على حقيقتها بحيث لا تنـدهش من عظمة شىء أو تستصغر ضآلة شىء آخر .. لأن كل شىء سواء كبر أم صغر ، عظم أم تضاءل ينتمى الى هذا العالم .. وليست الأشياء فى الواقع هى التى تكبر أو تصغر ولكنها نظرتنا اليها هى التى تتحكم فى حجمهـا وقيمتها وفعاليتها .. ولعل الاختلاف القائم بين شخصيتى التبريزى وقفة هو اختلاف النظرة الى الأشياء .. فاذا كان الأول يمثـل سـعة الأفق ورحابة التفكير وقوة الخيال والايمان بالروح والتطلع الى آفاق بعيدة فان الثانى يمثل ضيق الأفق وضحالة التفكير ومحدودية الخيال والايمان بالمادة والتطلع الى موضع قدميه .. ورغم هذا التنـاقض الحـاد بينهما فانهما يمثلان الطبيعة البشرية بايجابيتها وسلبيتها :

على : مد يديك ..

قفة : خله لك . عارف ما فى طبقك غـداء أو عشـاء . كسرة خبز وزيتونة .

على : لا تستصغر أول العالم وآخره ..

قفة : (هازئا) نعم . نعم . عارف . أوله كسرة خبز وآخره زيتونة .

على : زيتونة فى الأرض تنبت شجرة زيتون .

قفة : لا تنبت شجرة فى بطنى .

على : لأن بطنك كأرض المستنقع ، وعقلك كأرض صخرية .

قفة : يعجبنى عقلى .

على : هذه الزيتونة فى بطن عمر الخيام تتحول الى دم يجرى الى القلب العظيم فيخفق بكل معنى عظيم . وفى بطن الماجد بن سينا تتحول الى نسيج عقله الرائع وتلهمه كل فكر رائع . أول العالم وآخره ، أصله ومنتهاه ، زيتونة وكسرة خبز ، وعليهما تقتتل الأمم ، ويقوم العمران .

قفة : خل لك أنت هذه المواعظ الكبيرة . كلمنى عن الفلوس .

على : ما دمت أحمق .. لك هذا .. اطلب ما تريد ..

وكأننا بالتبريزى يقترب من الفيلسوف الألمانى آرتور شوبنهاور الذى يعتقد أن العالم موجود أساسا لأن الانسان موجـود ·· وبذلك ينتهى العالم بالنسبة للانسان الذى ينتهى ·· أى أن العالم هو ما نريده ونتخيله ·· وهو الرأى الذى أورده شوبنهاور فى كتابه الضخم « العالم ارادة وتخيل » ·· وفيه ينفى الوجود الموضوعى للعالم الخارجى ·· لأن وجوده هو ما تريده ذاتنا نحن أن يكون وليس له كيان موضوعى فى حد ذاته ·· والانسان الذى يعتنق رأى التبريزى أو شوبنهاور يصبح سيدا لموقفه لأن العالم يتشكل طبقا لارادته أما الذى يستمد تفكيره من خارجه ويشكل ارادته طبقا لهذا فلابد أن يصير تابعا لما هو خارج عن ذاته ومن ثم يفقد كيانه الذاتى · وهذا ما فعله قفة الذى اتهم التبريزى بالكذب لأنه لم يستطع فهمه عندما قال له انه يملك قافلة بالفعل · لأن مفهوم القافلة يختلف عند التبريزى عنه عند قفة ، القافلة عند التبريزى هى الأمل والمستقبل أما عند قفة فهى الجمال والخيول والبغال التى تحمل البضائع والأموال والأطعمة ·· ولنسمع رد التبريزى على قفة عنـدما اتهمه الأخير بالكذب ·· قال :

« أنا كداب جملة نادرة ، لأنها مع كونها تبدو موجبة ، فهى فى الحق سالبة لأنها تنفى الصدق عن نفسها · أنت تقول أنا كداب وتريد أن يصدقك السامع ويسلم أنك كداب ، فى حين أن الجملة تفيد أنك غير صادق وتدعو السامع ألا يصدقك ، يعنى السامع يفهم منها أنك غير صادق فيما تقول ومعناها ألا يصدقك فى قولك أنك كداب ، يعنى أنت صادق ·· وهكذا أنا كداب لا يمكن أن تعنى أنك صادق ، ولا يمكن أن تعنى أنك كداب » ·

وتتسع رقعة الايهام عند التبريزى فتشمل الجمهور أيضا عندما **يحاول ايهامه بأن له قافلة قادمة بالفعل وذلك من خلال حديثه عن تابعه** قفة أو كافور كما يحلو أن يسميه وذلك عندما ارتبك عقله أمام فلسفة التبريزى فلجأ الى الشراب حتى يحاول استعادة اتزان رأسه ·· **يقـول التبريزى عن قفة أو كافور :**

« الولد جن · يشرب · كان الخيام يشرب ليتسامى والصوفيون يشربون ليحلقوا · لم أر فى حياتى رجلا ككافور يشرب ليزداد رسوبا فى الأرض · ما الذى يشربه ؟ اسفنجه بالتأكيد !

والعجيب أن هذا الولد الاسكافى لا يؤمن بالفلسفة ، وبأن العقـل لا يخلق شيئا من لا شىء تماما كما أن الاسكافى لا يصنع فعلا الا بمادة الجلد · وقد رأى بنفسه أن هذه القافلة ، ولم تصل بعد ، صنعت رخاء

فى المدينة ، ملموسا ومحسوسا وتسببت فى صنائع كثيرة يلبس الناس منها ملابس مادية ويأكلون ويشربون ٠٠ كزواج أثمر أجنة حقيقية ٠٠ فكيف بالله يصنع اللاشىء شيئا ، كيف يتسبب غير الموجود فى وجود الموجود بالمادة وتراه العين وتسمعه الأذن وتلمسه اليد ٠ كل هذا ولم تصل القافلة بعـد ، فما بالك عندما تصل ؟ صدق أو لا تصدق ٠ أنا أصدق ٠٠ »

وفى نهاية المسرحية ينتصر الخيال الذى يمثله التبريزى بل وتنتقل عدواه الى كل من يتعرف عليه بالمدينة ٠٠ ذلك الخيال الذى شكل الواقع وغيره الى الأفضل ٠ ولا شك أن على جناح التبريزى هو بطل من طراز جـديد نجح ألفريد فرج فى ادخاله الى المسرح العـربى بصحبة تابعه قفـة ٠٠ ورغم أن القضية الفلسفية العميقة التى قدمتها ودخل فيهـا منطق أرسطو وارادة شوبنهاور ونسبية آينشتين ٠٠ فنحن لم نحس بأى ثقل أو اعاقة للأحداث أو انفصام بين البطل وما يقـوله أو يؤمن به أو يمثله ٠٠ بل ظل الكاتب محافظا على تأثيرات الحواديت الخيالية لأنه يعتقد على حد قوله :

« ذلك أن الاطار الواقعى ، والمؤثرات الفنية الواقعيـة لابد وأن تحطم أجنحة « على جناح التبريزى وتابعه قفة » وتهوى بها من السماء الى الأرض ٠وعندئذ ستتحول هذه الخاطرة السحرية التى تستمد جمالها من طابع الحواديت الشعبية الى مجرد قصة واقعية ورخيصة ٠٠ » ٠

★★★

وهذا يدل على أن الفريد فرج من الكتاب المسرحيين الذين يهتمون اهتماما خاصا بخلق شخصية البطل والقاء الأضواء عليها ، من الداخل والخارج من خلال الأحداث والمواقف والشخصيات الأخرى سواء أكانت ثانوية أو غير ذلك ٠٠ ولكن اهتمامه لا يطغى على عناصر المسرحية الأخرى حتى لا تبدو المواقف مصطنعة والشخصيات باهتة حتى تتركز وظيفتها فى بلورة شخصية البطل ولذلك لم تركز هذه الدراسة على البطل عنـد ألفريد فرج ، على أساس أنه شخصية محورية يمكن دراستها فى حد ذاتها ، بل من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى وسـلوكها داخل المواقف المختلفة وتأثير هذه العلاقات والسلوك على تطورها النفسى من الداخل ، وعلى خط سير خطوط المسرحية الأساسية من الخارج ٠٠ وبذلك نجد أن البطل لابد أن يؤثر ويتأثر فى نفس الوقت حتى يملك عناصر الحياة الدرامية التى يحتمها منطق الفن لخدمة النص ٠٠ وهذا ما حاوله ألفريد فرج ونجح فى تحقيقه الى حد كبير ٠٠



الفصل الثانى

الغلالة الشعرية

إن من يتتبع مسرح ألفريد فرج يتضح له أن هناك مسحة من روح الشعر تكمن فى ثنايا الحوار وتسرى فى شرايين المسرحية فى المواقف التى يحتاج فيها الحدث الى نوع من الكثافة الشعرية التى لا يمكن للنثر التقريرى أو السرد المسرحى أن يقوما بها ·· فالخصوبة اللغوية والثقل الجمالى والتركيز الفعال عوامل تساعد فى بعض الأحيان على منح الحدث الدرامى دفعة درامية تثرى من الجمال العام للمسرحية وتخفف من حدة الانفعال التراجيدى فى نفس القارىء لكى يتوازن انفعال الخوف مع عاطفة الشفقة عنده ، فى مزيج يطهر نفسه من انفعالاتها المضطربة ، ويمكنه من نظرة انسانية أشمل واحساس جمالى أكثر رحابة ··

ولكننا نخشى من أن تسيطر تلك الغلالة الشعرية على ما عداها من عناصر مسرحية أخرى فيخفت إيقاع العنصر الدرامى وهو عصب المسرحية ويعلو نبض العنصر الغنائى ·· وفى هذه الحالة تصاب المسرحية بأورام ونتوءات تؤثر على التدفق الدرامى وربما دفعته الى الطريق الذى لم يقصده الكاتب ·· ولا ينكر أحد العناصر الجمالية الكامنة فى الغنائية الشعرية ·· فهى تمنح المتفرج فرصة رسم صور لخياله واضافة أبعاد أخرى الى استمتاعه بالمسرحية ، ولكن اذا أصبحت هذه الغنائية الشعرية الهم الأول للكاتب المسرحى ، وأهمل عناصر الدراما الأخرى من تتابع حتمى للمواقف ورابطة عضوية بين الفصول ورسم مدروس وفعال للشخصيات ونابع من الحوار الذى يجرى بينها ؛ تحولت المسرحية الى قصيدة غنائية من الدرجة الثانية على أحسن الفروض اذ أن الكاتب لم يكن هدفه كتابة مثل هذه القصيدة ·· هذا أيضا فى حالة أن يكون الكاتب المسرحى شاعرا

أو متمكنا من فن الشعر ·· أما اذا كان غير ذلك فالحالة ستكون أسوأ بالتأكيد ·

وعلى ذلك فلابد أن يقتصر دور الغلالة الشعرية هذه على تجسيد المواقف وتعميقها ثم ربط الرموز المجردة بجسم المسرحية حتى يصبح الرمز فى خدمة البناء كله · ويجب أيضا أن تتضمن موسيقى خفية كتلك الموسيقى التى تدق بايقاعاتها فى خلفية قصائد الشعر ·· وهذه الايقاعات الخفية بدورها تربط المتفرج سيكولوجيا بايقاع الأحداث السائرة داخل المواقف ·· ولذلك فدور هذه الغلالة الشعرية يبدو حيويا فى المأساة لارتباطه الوثيق بالانفعالات التى تثيرها فى نفس المتفرج ، ولذلك نجح ألفريد فرج عندما استغلها فى « سقوط فرعون » و « صوت مصر » و « سليمان الحلبى » و « الزير سالم » ولكنه فشل فى ادماجها فى كوميدياته فظلت خارجة عن المضمون ومفروضة على الشكل وخاصة فى « عسكر وحرامية » لأن روح هذه الغلالة الشعرية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتأثر العاطفى الذى يسرى فى التراجيديا ·· أما فى الكوميديا فلابد أن نتجاوب عقليا فقط ولذلك فقدت هذه الغلالة الشعرية أثرها فى الكوميديا عند ألفريد فرج وأصبحت خارجة عن نطاقها ·· وهذا هو نفس منهج ألفريد فرج الذى أورده فى كتابه « دليل المتفرج الذكى الى المسرح » فى فصل « فن الضحك » صفحة ٤٩ : « العاطفية ألد أعداء الضحك ، فلكى يحدث تأثير الضحك يجب أن يتوقف القلب عن الشعور برهة · لأن ما هو مضحك انما يتوجه الى العقل المحض · ان كشف عيوب الناس أو مكامن المفارقة فى موقف ما على نحو يثير الجزع أو الشفقة أو الرحمة كفيل بأن ينسخ الضحك ويطرده ·· »

ولكن هل تتنافى الغلالة الشعرية كلية مع روح الكوميديا ؟ فى حالة ألفريد فرج يبدو أنها تتنافى فقط مع روح الكوميديا العصرية التى تعالج مشكلات العصر المعقدة وقضايا المجتمع المعاصر لأن القضية تكون بالحيوية والخطورة بحيث تحتاج الى تركيز أدوات الكوميديا من ابراز للمفارقات وتأكيد لروح الكاريكاتير ونقل للعناصر الانسانية الى ظروف غير انسانية أو العكس ، وغير ذلك من أساليب الاضحاك ·· ولكن لكى يتحقق النجاح الفنى للكوميديا المعاصرة فلابد أن تفى بأغراض اجتماعية عامة تمتاز بالحيوية والخطورة ·· ومن هنا تتضاءل فاعلية الغلالة الشعرية التى ربما أفسدت من تأثير الكوميديا فى نفس المتفرج ··

ولكن الغلالة الشعرية تلك لا تتنافى مع الكوميديا القائمة على الحكايات والأساطير التى تدور حول مضامين لا نرى معالمها بوضوح الآن بحكم حقب التاريخ الطويلة التى مرت عليها ·· وهنا يتضاءل الدور

العقلى البحت فى استيعاب الكوميديا ·· فنحن نلقى نظرة الى هذه القصص القديمة فتنبض قلوبنا بالتصديق وعدم التصديق فى آن واحد ، فلا نميز بين ما تغرينا به عقولنا وما تغرينا به قلوبنا ·· من نظرة عقلية الى الحقيقة ونظرة عاطفية مأخوذة بجمال الخرافة ·· وبذلك نجحت الغلالة الشعرية فى أداء دورها فى كوميديا « حلاق بغداد » و « بقبق الكسلان » و على جناح التبريزى » المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة ومنسوجة على منوالها واحدى قصص الجاحظ فى كتابه « المحاسن والأضداد » ·· ولكن تلك الغلالة الشعرية فشلت فى القيام بوظيفتها فى « عسكر وحرامية » حيث انها كوميديا تعالج مشكلات عصرنا الحاضر ولذلك طغت القضية المطروحة على كل ما عداها من عناصر أخرى لاحساس المتفرج العميق بها لأنه يعيشها فعلا ··

ولنتتبع الآن الدور الذى لعبته تلك الغلالة الشعرية فى مسرحيات ألفريد فرج ، والى أى حد نجحت فى أداء وظيفتها والى أى حد فشلت فى القيام بدورها المرسوم لها ··

يطلق الكاتب على « سقوط فرعون » اسم « غنائية من ثمانية مناظر بالنثر » ·· وهو لا يقصد بذلك أنها كتبت لتلحن وتغنى ، ولكنها تنطوى على موسيقى خفية معينة ، كتلك الموسيقى التى تدق بايقاعاتها الخفية فى قصائد الشعر ، وفى الحكايات الخرافية والأساطير ·· ولذلك فهو يعتقد أن أحسن زاوية للنظر منها هى الزاوية التى يسلم فيها القارىء أو المتفرج بمشروعية الغلالة شبه الشفافة الملونة التى تتماوج خلال القصة كلها ·· والطعن فى مشروعية هذه الغلالة طعن فى مشروعية المسرحية كلها ·· ذلك لأننا نقف فى القرن العشرين ، على قمة التاريخ الحديث ، وبيننا وبين القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، الزاخر بالشعر وبالعبيد وبمواكب الكهنة وصولجانات الفراعين حائط شفاف يضفى على المنظر كله ذلك الشعور الفريد الذى يسلبنا اليقظة ، ويأخذنا بالرهبة والجلال ، ويفعمنا بعد ذلك بأيام أو أسابيع بأن لحياتهم ايحاء أقوى من ايحاء الحقيقة ، أقوى من مجرد التاريخ ، ايحاء أقرب لتأثير تعاون السحر على البدائيين ، وتأثير الشعر الملحمى العظيم العريق على المثقفين المتذوقين ··

ولذلك فان ألفريد فرج يعتقد أن ذلك الحائط الشفاف الذى يسحرنا هو تبريره للنبرة الغنائية التى توقع ايقاعاتها فى المسرحية ·· ولنأخذ أمثلة عديدة من المسرحية نفسها لندلل بها على كلامنا هذا ·· نجد فى المنظر الأول الذى يدور فيه الحوار بين حفارى القبور نموذجا لتلك الغلالة الشعرية :

الحفار الثالث : هو ذا حصادنا . نحفر مقابر الحكام ونرتب لهم الراحة في العالم الآخر ، ونموت نحن تحت الأحجار وركام الصخر لتأكلنا الذئاب ، ولا يقرأ الكاهن على رؤوسنا الصلاة ..

الحفار الأول : ألا يدخل السرور الى قلبك أنك تدفنهم بيديك ؟

الحفار الرابع : حتى يدفن آخر سلالتهم لن يعرف قلبى السرور أبدا .

الحفار الثانى : ماذا يهم أن ليس لنا مقابر الحكام وخلودهم ، يكفينا أن لنا هذه الحيـــاة . أليس الخبز فى بيوتكم ؟ أليســـت الجعة فى قدوركم ..

تبـــدو الغـــلالة الشعرية واضحة فى الحوار السابق .. فالقارىء أو المتفرج يحس بل ويـــكاد يلمس ماديات الحيـــاة التى يحياها هؤلاء الحفارون .. فالاحساس الحاد الذى نحسه من استعمال ألفاظ الأحجار وركام الصخر يربطنا أكثر بمأساة هؤلاء الناس لأن الحجر يوحى بالجفاف ونضوب مصادر الخير وكذلك ركام الصخر الذى يرمز الى العطش والبؤس والحياة الشاقة المجهدة .. ثم صورة الذئاب وهى تنهش لحم الموتى توحى الينا بالانسان المعذب فى حياته ومماته على السواء .. وينقل الينا الكاتب الصورة الشعرية المناقضة للسابقة لاستغلال التناقض الفنى الذى يقوم عليه فن الشعر أساسا وذلك على لسان الحفار الثانى الذى يقدم لنا رمز الخبز الموجود فى البيوت والذى يوحى الينا بالحياة الوادعة الرقيقة التى يحياها المصريون العاديون ثم يقدم لنا رمز الجعة الموجودة فى القدور التى توحى بالمباهج البسيطة البريئة التى يمارسها النـــاس فى عصر اخناتون ..

ولا يقتصر المؤلف على هذه الرموز الخصبة الموحية ذات الثقل الدرامى المكثف بل يستخدم هذه الغلالة الشعرية كمؤثر فنى يوحى بالجمال الأثرى لتأكيد جلال المأساة ، وعلى ذلك فهو ينسجها على منوال ما خلفه الأقدمون من آثارهم الأدبية والشـــعرية ، من اقتبـــاس بعض المأثور من حكمتهم العريقة .. **وهذا يتفق مع عبقرية اخناتون الشـــاعر والأديب والمؤلف لقصائد من اعمق وارقى الأغانى والصلوات فى كل عصور مصر القديمة :**

الحفار الثالث : (يغنى) البرايا فى المضاجع

كلهم سله وهاجع

فرؤوس قد تراخت

وعيون فى براقع

في هذه الأبيات السريعة اللماحة يبرز المذاق الأسطورى للمسرحية من حيث استعمال ألفاظ معينة توحى بالقدم والعصر الغابر مثل البرايا والمضاجع وهاجع وبراقع ، ثم الايقاع الذى يسرى فى خلفية الأبيات ، يوحى للمتفرج بمقدمات الصراع الذى ستدور رحاه بين كهنة آمون واخناتون ، ولذلك لم تقف الغنائية الشعرية هنا عقبة فى سبيل تقدم الأحداث وتطورها بل دفعتها أكثر وزادت من علو ايقاعها الذى يربط المتفرج سيكلوجيا بالأحداث ..

ثم يزداد علو الايقاع فى حديث أمينى كاهن آمون مع حور محب قائد جند الملك وحاكم منف البيضاء مما يدل على الموقف الحاسم الصارم الذى يقفه كهنة آمون تجاه اخناتون ولا يعرفون فيه هوادة أو انصاف الحلول . ويلعب **الايقاع الحاد هنا دور المقدمة التمهيدية للصراع المرير بين كهنة آمون والملك اخناتون ، مما يساعد المتفرج على وضع يده على خطوطه الرئيسية واندماجه شعوريا ولا شعوريا مع المواقف والأحداث :**

أمينى : (يدخل) ان من يأتيك يا صاحب الميزان ساعد قوى ، ولكنه مشلول . لسان طاهر ولكنه أخرس ، قلبه كبير ، ولكنه ميت لا يخلق . فكيف تراه يأثم ؟

ثم يتبع المؤلف أسلوب شكسبير فى تأبين مارك أنتونى لقيصر وذلك فى التلاعب بمشاعر الشخصيات على لسان أمينى الذى ينفذ بأسلوبه الشعرى الحاد فى الحديث الى نفس حور محب ويكاد يكسبه الى جانبه وجانب كهنة آمون :

حور محب : حسنا قلت .

أمينى : قال لى صاحب القداسة : يا ساذج ، حور محب رجل محترم فهو لن يدع الناس يتهمونه بالخنوع . حور محب رجل صادق ، لن يقول السلام وفى قلبه صرخة الحرب . حور محب رجل شجاع لن يدع حصوننا يدمرها البرابرة ورجالنا يذبحون على قارعة الطريق ، وحكام مستعمراتنا يستصرخون قائد جيش الملك ، وهو قابع فى بيته مشلول . حور محب سيصغى لاستغاثات أحبائه المعذبين بالكارثة الرهيبة . سأصدقك الكلام يا حور محب .. حين سمعت هذا الكلام تبلبل خاطرى .

هذه الكثافة الدرامية الحافلة برموز القتل والخنوع ، الردع والذلة ، الحركة والسكون ، الحيوية والشلل ، الحرب والاستسلام ، الهجوم والدفاع، الايجابية والسلبية ، الحضارة والبربرية لابد أن تنفذ الى نفس المتفرج

وتربطه بما يدور فوق المنصة من صراع وتيارات متناقضة ·· فلو أن الخصوبة الشعرية التى يتضمنها هذا الحديث تسرى فى وجدان المتفرج لانتهى تأثير كلام أمينى على المتفرج بمجرد الانتهاء من القـــائه ·· ولكن الخصوبة الشعرية التى يتضمنها هذا الحديث تسرى فى وجدان المتفرج وتشكل سائر احساساته تجاه العمل الفنى كله ··

وحتى لا يسيطر الأسلوب الغنائى على الخط الدرامى الأساسى فى المسرحية ، يحاول ألفريد فرج تجنب بسط هـــذه الغلالة الشعرية فى أحاديث الشخصيات كلها ·· وذلك بربطها دراميا بشخصيات معينة تتفق مع طبيعة تكوينها ·· ولذلك برزت هذه الغلالة الشعرية فى أحاديث أمينى كاهن آمون اذ من المعروف أن طبيعة تكوين الكاهن فى مصر القديمة قائمة أساسا على الغيبيات والأغانى والأشعار والأناشيد الدينية والرموز المقدسة والحكم المأثورة التى تجسد الاتجاه الدينى العام ·· وهذه الطبيعة تتناسب وروح الغلالة الشعرية بحيث تمنح الشخصية مسحة من الغموض والبعد عن الأرضيات ، وهالة الأسطورة وسحر القديم :

أمينى : ······ ولسوف يحـــكم البرابرة مرة أخرى بيت الحضارة · وكما دخل الهكسوس بيوتنا مظفرين ستفعل قبائل الحيثيين وبدو الصحراء · ولن تنجو نساؤنا وأطفالنا وأصـــدقاؤنا من العار · فحور محب لن يتحرك · ونحن يا حور محب · نحن الرجال الذين ألقى الشعب المتثل بين أيدينا مقاليد الأمور ، سيمزق صدورنا الفشل والخجل والخزى وبعد أن يخنق التراب فى أفواهنا السراج ، ونتمرغ فى الفضيحة ونموت كمدا ، ستحمل أجسادنا فوق جباهها وشم الجريمة ·· فحور محب لن يتحرك ··

هنا يتضح المفعول الدرامى لهذه الغلالة الشعرية التى تغلف حديث أمينى كاهن آمون ·· فهى التى ستغير من موقف حور محب قائد جند اخناتون وحاكم منف وستضمه الى صفوف مناهضيه ·· وبذلك يتحـــول خط الصراع الى مجرى جديد فى المسرحية بسبب تأثير أسلوب أمينى فى الكلام وطريقته فى الاقناع عن طريق استغلال الكثافة الدرامية التى تمتاز بها روح التسعر :

حور محب : أنا هزيل ·· هزيل ·· خير للرجل أن يكون صانعا للكلام ليكون قوى البأس ·· فقوة الانسان هى اللسان ، والكلام أعظم خطرا من الحرب ··

ولا يقتصر دور الغلالة الشعرية على دور الغلاف الفعال للحوار بين الشخصيات ، بل يستغلها الكاتب فى رسم شخصيات أسطورية تحوم

حول الأحداث وتؤثر فى سيرها ، منها شخصية ريب عادى الذى كان واليا لمصر على ببلوس وذهبت بعقله مذابح أزيرو الخائن وقبائل الشام الهائجة . وقد بعث برسله الى الملك ولكن الأخير أمره بسحب رجاله من الشمال والعودة الى مصر .. وقد هام على وجهه بعد ذلك من أثر الصدمة .. وأصبح الناس يخافونه لاعتقادهم أنه ليس بشرا مثلهم .. بل أصبح رمزا للكارثة التى حاقت بهم .. وآمنوا بأنه صار روحا شريرة تملك قوة خارقة على الهرب فى الليل حتى لو حبست فى بئر .. وهى تهيج الأشباح من كل ركن لأنها تعول كل ليلة مثل الذئاب .. وهذا العويل ليس الا صدى للخوف والقلق الذى ينهش صدور الآمنين .. ولذلك يقول بشاور حارس معبد آتون فى أخيتاتون :

بشاور : ماذا نحرس هنا سوى خوفنا وليس لهذا المعبد الا أبواب مفتحة وبضعة مشاعل ونقوش . وليس له سقف ..

ويسرى الخوف والقلق من خلال تضاعيف الغلالة الشعرية حتى ينقلب الى احساس بالبرودة واليأس الممزوج بالانتظار :

بشاور : كل شىء هادىء .. انقضى معظم الليل . الجو بارد . ليته كان منحنا كلنا جعة .

وهكذا تتماوج الغلالة الشعرية من شخصية الى أخرى حتى تبلغ أقصى درجات تركيزها فى شخصية اخناتون الملك الشاب الصغير الحالم العاشق الشاعر الذى أبدع آيات الشعر المصرى القديم بفضل احساسه المرهف وثقافته الواسعة .. ولا غرو فى أن تخدم الغلالة الشعرية البطل فى بلورة شخصيته ومنحها هالة أسطورية بعد أن أدت دورها بالنسبة للشخصيات الفعالة فى الأحداث من أمثال أمينى وحور محب .. ذلك أننا نجد روح الشعر قد تقمصت اخناتون فى كل أحاديثه بل وتصرفاته .. يقول لزوجته نفرتيتى فى أول حديث له معها على المنصة :

اخناتون : أنظر فى عينيك فأرى ذلك الفرح الذى فى قلبى وأضم كفيك فأحس الأمن يسكن روحى . أنفاسك هى التى تتردد فى صدرى ودمعة لامعة عاصية فى عينيك تنبت الورد فى حديقة بيتى .

نفرتيتى : يا أخى . اجعلنى بسمة على شفتيك . اجعلنى سرورا فى عينيك . رضاك يفعم بيتنا بالحنان ويملؤه بالأزهار .

اخناتون : انظرى يا نفرتيتى . فأبهاء معبدى تفيض بدقة قلبى واجابة قلبك .

أتنفس النسيم الرقيق العطر من شفتيك

وتروعني ومضات عينيك واخضرار يديك
وأعب روحك في وميض في عينيك
فأحس بالظمأ الملح يمد كفي اليك ٠٠

هذه الغلالة الشعرية الرقيقة تقطعها صيحات بعيدة جدا وخائرة تصـدر عن ريب عادى والذئاب رمز الخـراب الذى سيحل باخنـاتون ومملكته ٠٠ ولذلك كان التوازن بين الدرامية والغنائية بالغ الدقة حتى لا تفقد المسرحية روح الشعر بحكم وجود بطلها الشاعر وفى نفس الوقت لا تتحول الى قصيدة غنائية تنقصها العناصر الدرامية الأساسية ، فايقاع الصيحات فى الخلفية ايحاء دفين بالنهاية الرهيبة التى تنتظر هذا الشاعر الحالم العاشق ٠٠ ولذلك فالأحداث تسير قدما ومقدمات الصراع تهل دون أية اعاقة من هـذه الغنـائية الشـعرية التى تكثف السرد على المسرح وتجسد ما يدور داخـل الشـخصيات من خلجات وصراعات وتيـارات متعددة :

نفرتيتى : لا تصمت الآن ٠ والا عدت أسمع تصايحهم ٠
(صيحات بعيدة جدا وخائرة)

اخناتون : انصتى ٠ النهر يفيض يا نفرتيتى ٠ ويتدافع بالموج والطمى والفـرح ٠

نفرتيتى : (هامسة ٠ كأن صـوتها يتطاير فى رشـاقة) أحسن خرير النهر الخالد فى عروقى ٠ ليتنى أولد من جديد ٠٠ اذن لتمنيت أن أنبت فى برعم زهرة لوتس فى مستنقعات الغرب ٠ وتأتى أنت للصيد وتناديني ببوق سحرى ، فأجيب نداءك بصيحات البط ، فتسرع الى بزورقك الخفيف ، وتدع أصـحابك يقلقون لغيابك ، ويتصايحون عليك ٠ (الصيحات لا تزال بعيدة جدا) حتى اذا أدركتنى تتغرق أغصان اللوتس ، فتراني فى غلالة بيضاء وتحملنى بذراعيك وتقبلنى ٠ يكون سريرنا الزهور فوق الماء ٠

ثم تزداد الصيحات علوا ويأتى الحراس بريب عادى مقبوضا عليه بعد أن حاول حتب الحارس قتله لأنه صار مصدر الرعب فى حياته ٠٠ وتتمزق الغـلالة الشعرية الرقيقة التى غلفت حوار اخناتون ونفرتيتى بسبب الايقاع الخفى الرهيب الذى يتمثل فى حديث ريب عادى والى ببلوس السابق وهو يقص كيف أشعل الجنود النار فى أسواره ثم هرب من فزعه الى بيروت وحين عاد الى مصر قبض عليه ٠٠ فقد استولى أخوه على مدينته وسلم أولاده وبناته وزوجته الى وزيره الخائن أزيرو ٠ ورأى رءوسهم زرقاء مشوهة متورمة معلقة على باب مدينته ٠٠ وبهذا الدور يلعب ريب عادى دور الليتموتيف فى أوبرات فاجنر ٠٠ فنجد عنـده

الموسيقار الألمانى فاجنر لحنا أساسيا يمهد لشخصية أو لموقف معين فى الخلفية حتى يبرز فى المقدمة فيسيطر هذا اللحن على بقية الجمل الموسيقية فى الأوبرا ويلازم المتفرج هذا اللحن ويكون بمثابة الاحساس الذى يوحى اليه بما سوف يقع ·· وهذا ما قام به ريب عادى وأوحى الى المتفرج بالصراع الذى سيخوضه اخناتون وبالنهاية المريرة التى سينتهى اليها ··

ورغم الاحساس الأكيد بالنهاية المريرة فان اخناتون كبطل تراجيدى لا يفكر فى نهايته بل يركز كل همه فى تحقيق ما يصبو اليه من مثل عليا وسلام دائم ولذلك فالشاعر داخل نفسه لا يتأثر بما يدور حوله من تيارات تكاد تجرفه بل تتقمصه روح الشاعر فى كل كلمة يقـــولها ولا يحاول أن يهرب منها بل يستسلم لها استسلاما قدريا رهيبا :

نفرتيتى : ماذا ترى يا أخى ؟

اخناتون : أنا أطعمت الفقير · وأعطيت الظمـــآن من جعـــتى · وأمنت الخائف · وحكمت بميزان العدل · وسيذكر آتون اسمى فى العالم الآخر لأنه خلص روحى وألهمنى الكلمة التى تسكن مدينتى ·

ثم تتركز مأساة اخناتون كلها وتتكشف عندما يقول له بك رسامه كلمات قليلة ، ولكنها ذات ثقل درامى موح بالأحداث الدرامية القادمة :

بك : سينشرح قلب جلالتك حين ترى ما أرسم · انظر ، فأنا حنطت لك جثة رجل هلكت روحه لأنها لم تحتمل قوة فكرك

تلك هى نهاية اخناتون نفسه الذى هلك لأنه لم يحتمل قوة فكره كشاعر نبى ، ولكنه مازال فى حقيقة أمره انسانا تنطبق عليه كل قوانين البشر والوجود ·· ويتضاعف الاحساس بالشؤم عندما يقتل ريب عادى حتب ويحاول الحراس والكهنة مطاردته ولكنه يهرب كروح هائمة ·· ولا تؤثر هذه الحادثة فى تفكير اخناتون بل يظل سائرا الى حتفه :

اخناتون : وسيكون غدا عيدا يا بك كما كان دائما · فلازلت أنا فيكم أحمل كلمتى من أجلكم · ها قد أريق الدم فى أبهاء معبدى ·· الدم حول رايتى سينبت فى صاريتها الشوك ·· الا تخدشها الأيدى القذرة ··

ثم يحاول الكهنة طرد الروح الشريرة التى تسيطر على الجو بالقيام بصلواتهم التى يستغلها المؤلف فى تأكيـد دور الغـلالة الشـعرية فى تطوير الأحداث واحاطة المواقف بهالة أسطورية غامضة تنتمى الى عالم آخر جديد علينا ولكننا نكاد نلمسه للكثافة اللغوية التى تتميز بهـــا الغلالة الشعرية :

الكهنة : ارحل عنا يا من جئتنا فى الظلام !
وتسللت مع الهواء الى أنوفنا

ووجهك شائه على كتفيك مقلوب
فليست لنا بك حاجة
وقد ضيعنا عليك معنى مجيئك
وعرفنـــــــــاك
أرحل عنا يا من جئتنا فى الظلام
(يذوب الصوت) ··

وكلما ازدادت أهوال الأحـداث وتبددت فى الأفق معـالم النهاية واحتدم الصراع مسلحا ، تمكنت روح الشاعر من اخناتون وجعلته ينظر الى العالم من هذه الزاوية فقط ·· وانتهت داخله روح الملك المغوار ورجل السيف الذى يحسم الأمور ويخوض الحروب لأنه آمن ايمانا مطلقا كشاعر أن الكلمة أقوى من السيف والفكرة أحد من القتـــال والحب أخلد من الحرب ·

اخناتون : يا حور محب ، يا قائد جندى ، لا تكذب وأنت عظيم · ان فى معسكرك ألف مشعل أحرقت بلهيبها بصيرتك ، وأعمتك عن مواطىء قدميك ··

ثم تبلغ الكثافة الشعرية أشدها عندما يقول لحور محب :

اخناتون : ان الذى تزرعه يا حور محب فى بيتى هو الثورة · وزارع العنف يروى حلقه بالخطايا حتى يجعل مزرعته تنمو بالكذب ·

ولكن اخناتون ليس الشاعر الوحيد فى المسرحية ·· هناك مريحور شاعر الشعب الذى يعبر عن مآسيه من جراء سياسة اخناتون السلبية القائمة على الاستسلام قبل السلام · ويقوم الشـــاعر هنا بدور مقدس يختلف عن الدور الذى تعود أن يقوم به الشعراء تجاه الملوك وهو مدحهم اذا أجزلوا العطاء سواء أكانوا ظالمين أو عادلين وهجاؤهم اذا قتروا فى الصرف عليهم ·· ولكن آلام الشعب تتجسد هنا فى مريحور الشـــاعر الذى يقول فى مطلع المنظر الرابع وهو فى زنزانته :

مريحور : من سيأتى فى السكون ؟
من سينقذ الفقراء ؟
من سيعطى نفس الأنف لكل من نحب ؟
من سيقبل من أجل من يرسف فى الأغلال ؟
أعطنى يدك ···
يا أخى ·
فالفيضان يأتى ، ولكن الجوع يدخل المدينة
واحد منا سيأتى الينا فيخلصنا ·

وتبدو قوة الشعر وفاعليته في تطوير مصائر الشخصيات عندما يقول حور محب :

حور محب : هذا شعر رائع . أنت نفسك أيها السجان لا تستطيع أن تفكر في ذلك . هذه الكلمات الجميلة القليلة ضد الملوك ألقت به في السجن لأنها أفزعت من بيده الصولجان ..

ولكن الحقيقة أن اخناتون الشاعر النبي لم يفزع ولم يجزع لأن حياته الخاصة لا تهمه بل يهمه بذر الكلمة الحية والحب المثالي في نفوس مواطنيه بصرف النظر عما يصير اليه مصـــيره .. ولذلك يحافظ على أسلوبه الجميل الشعري في الحديث برغم احتدام الصراع حوله مثله في ذلك مثل الأنبياء ... فلو كان شخصا عاديا تقليديا لامتشق الحسام وسار على رأس جيشه لتأديب العصاة ولكنه لم يستطع فكاكا من روح الشاعر التي سلبت لبه وتقمصته وجوده :

اخناتون : أنا لا أجزع . أنا لا أصدق . عرش ينهار . هل حدث هذا في التاريخ يا بك .. أن ملكا حطم عرشه بيديه ؟ ومدينتي .. مدينتي التي بذرت الزهور في ميادينها بيدي ومسحت في حدائقها سمة العطر الرقيق ، وجمعت لها الفراشات الزاهيـــة من أركان الأرض ، وأحطتها بحزام من المراعي الخضراء ، ونثرت الحملان عليها كأطفال صغار فرحين ، وفجرت الموسيقى كالنافورات في ميادينها .. كل هذا صنعناه بأيدينا يا بك . أحتم أن يخرب هذا أو يبيد . وتزأر النار في ربوعها ، وتأكل الغربان الفراشات ، وتسوم الذئاب الساعرة في مراعيها .. وحيث كانت خمائل العشاق تصبح النيران وصراخ الأطفال والنساء والشيوخ ؟ .

بك : لا تدع هذا يحدث يا اخناتون .. أتوسل اليك !

اخناتون : كيف تريد يا بك . فما من ملك سقط عرشه الا بادت أهله وخربت مدينته ، وجن جنونه ، واستنبت الأشباح في مدينته .. أخرسني يا بك فصرخة ريب عادي في حلقي ..

ويهجر اخناتون العرش في ظروف غامضة ويتولى بعده سمنكا ورع ولي عهده وزوج ابنته مريت آتون ولكنهما يقتلان امتدادا للصراع بين الأسرة المالكة وكهنة آمون .. وعندما يعلم اخناتون بهذا الاغتيال وهو هائم على وجهه نحس أن روح الشاعر النبي مازالت تتقمصه .. وكأنه تحول الى روح خالصة تسرى في كيان المسرحية لتوحي بالفـــكرة التي حملتها من أولها :

اخناتون : ضعيف . ضعيف . كل شيء ضعيف . الهرم فقد اتزانه ومال . أعمدة المعابد هشة تئن . صولجان الملك ينصـــهر ويلين . العرش

ينهار · المدينة أحجارها تتفتت وتحملها الريح الى بعيد · أصوات الكهنة تبح وتتلاشى · الشعراء يخرسون وتتلف حلوقهم · تعاليم الحكماء وأساطير الأولين ·· وكل مداد على ورق يبهت وينطمس · النقوش يلتهم البلى معالمها · كل شيء ضعيف · كل شيء لا يستطيع أن يحمي طفلة وطفلا من الموت في حرب ·· كل شيء لا يستطيع أن يحمي الأمن الذى فى البيوت ، والســـلام الذى على الأرض هزيل ورخيص ·· ومذنب ·· وضعيف ·· دم الملــكة ، ودم الملك على كفي · والخزى لكل الأولين · الخزى لى ولكم · الخزى ما بقى لنا · خذوا لطخوا به جباهكم ، كما ألطخ جبهتي ··

ولكن الغلالة الشعرية الشفافة التى تتمـاوج من ورائها شخصية اخناتون تقف أحيانا عقبة فى سبيل تدفق الحدث الدرامي على المسرح ·· فكل شيء يتعطل على المسرح حتى ينتهي اخناتون من القاء حديثه وهـذا سببه اهتمام الكاتب الزائد بالغلالة الشعرية ، وولعه بالغنائية التى لابد أنها اذا زادت عن حدها فانها تؤثر على الخط الدرامي وتضعف من سريانه فى جسد المسرحية ·· ومهما بلغت قيمة الغلالة الشعرية وفاعليتها فى المسرحية ، فلابد أن تخضع لحتميات التأليف المسرحى من خلق للشخصيات وتطويرها من خلال المواقف المتعددة والتحامها بالأحداث من خلال المجرى الأساسى لخط الصراع ، والتنويعات الجانبية المتفرعة منه حتى تصل الى نهايتها المحتومة ·· ولكن الحديث الماضى الذى أوردناه لاخناتون يؤثر على كل هذه العناصر ويضعف من الارتباك الســـيكلوجي للمتفرج بخط الصراع لأن الشعر له سحره أيضا ·· فلابد أن ينسى القارىء ما هو بصدده ويلتفت الى الايقاع الجميل والصور المتباينة التى ترد خلف الغلالة الشعرية الشفافة وتكون النتيجة أن حماســـه للصراع الدرامى يخفت ويستغرق وقتا لاستعادته عنـدما تعود الأحداث الدراميـــة الى ايقاعها الطبيعى ··

ويمكن أن تلعب الغلالة الشعرية دورا دراميا فعالا اذا أخضـعت لطبيعة الحوار المسرحى الذى لابد أن يمتاز بالحيـــوية والتدفق ، والقاء الأضواء على الشخصيات وهنا يكون دورها دورا مساعدا للحدث وهـذا ما يجب أن يتم بالنسبة للعنصر الدرامى الأساسى فى المسرحية ·· ولنأخذ الحوار التالى بين اخناتون ومريحور كمثل على كيفية اخضاع الغـــلالة الشعرية للخط الأساسى فى المسرحية وكيف أننا نستمتع بها وفى نفس الوقت لا تعوق الحدث أو توقف الشخصية :

اخناتون : اذا كنت شجاعا فاخضع قلبك · اذهب يا مريحور واكتب كلمة السلام على جدران المعابد ، انقشها على سيقان الشجر ، انحتها على

حجارة الجبل ، احفرها فى قلوب الشباب فهكذا اخيتاتون تعيش الى الأبد ·

مريحور : كلمة السلام من يكتبها القلم ستقشرها الخناجر على سيقان الشجر ، وتنحتها فى حجارة الجبل أسنة الرماح ، وتحفرها فى قلوب الشباب صرخة المعركة · هكذا اخيتاتون تعيش ، خلف المتاريس ·· ضيعها الملك ، ملك الضياع ·

اخناتون : لا تقل ذلك يا صديق ·

مريحور : سأقول · سأقول فى كل أركان الارض · حلم الانسان · بستان الزهور ··

اخناتون : الذى ترفرف فوقه الفراشات ··

مريحور : الأمن فى البيوت

اخناتون : القمح فى الصوامع

مريحور : الحب فى القلوب

اخناتون : السلام ، السلام ··

مريحور : وابتسامة الطفل ··

اخناتون : وأحلام العذارى ··

مريحور : ومصائر الفقراء ··

اخناتون : والأمسيات المقمرة ··

مريحور : حصدتها شهوات الأشقياء ··

هذا نموذج ناجح من نماذج استغلال الغلالة الشعرية لفائدة النص المسرحى وتطوره ·· وقد قامت تلك الغلالة بدورها الفعال فى معظم خلايا العمل الفنى ولم تعقه الا فى ومضات نادرة لم تؤثر على الحيوية العامة له ·· لأنها لم تطف على السطح بل ظلت فى خلفية الحدث الدرامى تغلفه أحيانا بألوان براقة أو خافتة حسب ما تقتضيه المواقف المختلفة ·· لتشكل نظرة المتفرج تجاهه ·· ولذلك يمكننا القول بأن ألفريد فرج قد وفق الى حد كبير فى استغلال هذه الغلالة الشعرية الشفافة لخدمة نصه المسرحى وبلورته ··

أما فى المسرحية التالية « صوت مصر » فنجد أن هذه الغلالة الشعرية قد أخذت اتجاها مغايرا يعتمد أساسا على الايقاع الموسيقى الخفى فى قصائد الشعر دون استغلال لبقية أدوات الشاعر من صور ورموز واستعارات وتشبيهات وتجسيد لاحساسات معينة ·· ذلك لأن المسرحية تعتمد على الايقاع السريع للأحداث وذلك ما يفرضه المضمون النابع من مقاومة شعب بورسعيد الباسل للعدوان البريطانى الفرنسى ·· ولذلك

لعب الايقاع الحاد للأحداث دورا حيويا فى نقل احساس الترقب والحماس والتضحية الى نفس المتفرج دون تقرير ذلك من المؤلف :

عطيه : ۰۰۰۰ أنا ح أضرب زى ما أنا عاوز ، أضرب زى المجنون ، زى العيال مش عاوز أوامرك ۰ كل حتة حاطين رجليهم فيها ح أدوسهم وادور على أمى واخواتى ۰ كل أسلاك شايكة ح أقتحمها وأدور على أهلى ۰۰ ماليهمش غيرى ۰ راحوا منى فى الحريقة ۰ أمى كانت خايفة وبتجرى فى الشارع ۰

نجد فى هذا المثال ألفاظا كثيرة مثل « المجنون ـ العيال ـ أدوسهم أسلاك شايكة ـ أقتحمها ـ الحريقة ـ حافية » توحى بالصراع العنيف الذى يخوضه شعب بورسعيد ضد الاستعمار ۰۰ ثم استعمال حروف الحاء بكثرة وتقطيع الجمل توحى كلها بتهدج الأنفاس والاحتدام الرهيب لايقاع الأحداث ۰۰ ولذلك تلعب الموسيقى الشعرية دورا خلفيا هاما فى نقل احساس الشخصية الى المتفرج ۰۰ وهو ما عبر عنــه الكاتب الروسى ليو تولستوى بانتقال العدوى من المؤلف الى المتلقى ۰۰ أى أن المتفرج أو القارىء أو المستمع أو المتلقى يمر بكل مراحل الاحساس المختلفة من بدايتها حتى قمتها ثم نهايتها تماما مثلما مر بها الكاتب من قبل ۰۰ ومدى نجاح الفنان يتوقف على دقة انتقال احساسه الى المتلقى ۰۰

ويتأكد هــذا الايقاع الشــعرى الحاد فى حديث فاطمة الى بقية الشخصيات ۰۰ عندما نجد البنت المصرية المسالمة وقد تحولت الى وحش ثائر ضد الاستعمار وأصبح كيانها يغلى رغبة فى الانتقام :

فاطمة : وكلامكم الرقيق المعسول ، ونظراتكم والعطف والشفقة كلهـا كانت بتموع نفسى وبتقشعر جسمى ، زى ما تكونوا دلقتم قزازة زيت فى هدومى ۰۰ كفاية ۰۰ أنا ماعدتش البنت المتدلعة اللى تبيض رجليها وتحنيهـا بعد الضهر وتفوت ع الشــبان الواقفين ع الناصــية عشان يبحلقوا فيها ۰۰ ما عدتش فاطمة بتاعة زمان يا سعد ۰۰

وساعدت تلك الغلالة الشعرية ـ القائمة على ايقاع الشعر الحر ـ الكاتب على تجنب الخطابة الرنانة وهى ما يقع فيها كثير من الكتاب الذين يعالجون المضامين الوطنية ۰۰ لانهم يظنون أن صوت الكاتب كلما ارتفع خطابيا من خلال العمل الفنى ، زاد تأثيره على جمهوره ولكنهم يفشلون لأن أسلوب الخطابة يختلف اختلافا بينا عن أسلوب الكتابة للمسرح ۰۰ حيث ان الخطابة تعتمد على الظروف الراهنة التى تلقى فيها الخطبة ، وعلى الاحساس العام السائد بين جمهور المستمعين ۰۰ وتتشكل طبقا لمقدمات تنتهى الى الاقناع العقلى أو العاطفى للمستمعين ۰۰ ولذلك فالخطبة التى

تلقى اليوم ربما لا تلائم ملابسات فترة زمنية أخرى وعلى هذا الأساس يتغير كل من الأسلوب والمضمون حتى تسرى فاعلية الخطبة والا فقدت قيمتها كفن للاقناع ·· ولذلك فالخطبة تتجاوب مع اللحظة الراهنة أما الفن فيتعامل مع الزمن كعنصر خالد ، وعلى ذلك فلابد للفنان أن يضع فى اعتباره أن نصه المسرحى لن يتغير طبقا للحظة الراهنة بل سيقدم كما هو فى كل وقت ومكان ·· وعليه أن يبنى مضمونه المسرحى على اللمحات الانسانية التى تومض من خلال فترات الحوادث التاريخية أو التغييرات الاجتماعية المختلفة ·· فالحادثة تنتهى بحكم دوران عجلة الزمن ولكن تأثيرها الانسانى لا ينتهى لأن وجودها مرتهن بوجود الانسان وهى جزء من كيانه وامتداده الطبيعى ·

وقد بلور ألفريد فرج اللمحات الانسانية من خلال الايقاع الخفى الحاد للغلالة الشعرية التى ساعدته على تجنب اللهجة الخطابية وزادت من خصوبة المضمون واتساع الأفق وشمول النظرة :

فاطمة : ··· دلوقت كل شىء اتغير مش انت يا ســـعد ·· أنا اللى اتغيرت ، أنا قاعدة هنا فى بيتى ح اشيل بندقيتى · ح اضرب نار هنا وراح أعيش · ح اضرب · نار وأحب واتجوز هنا ·· واتفسح مع محمود وأضــحك وأغنى واخلف صــبيان وبنــات تضرب نار وتعيش ·· أحرار · رح ادافع عن حياتى أنا وشرفى أنا وعن بيتى وأفراخى ·· هنا الكورنيش اللى ياما اتفســحنا عليـــه وليـالى بور سعيد ، والمدرسة وتلميذاتى · ح اعيش ، واضرب نار ·

تلعب هنا عبارة « حا اضرب نار » دور القرار فى القصيدة الذى يقوم على التكرار والايقاع الحاد بحيث يوحى بالتصميم والعزم ·· ولذلك لم يتحول كلام فاطمة الى خطبة حماسية رنانة بل ومضت خلاله لمحات انسانية تعبر عن حب الحياة ، والمضمون العظيم الذى يكمن وراء الحرب ضد الاستعمار · ثم يعود المؤلف الى استغلال الرموز الشعرية فى الايحاء بالتناقض بين جانب الخير وحب الحياة الذى يمثله شعب بور سعيد فى كفاحه ، وبين جانب الشر والطغيان الاسود الذى يمثله العدوان الانجليزى الفرنسى على بور سعيد :

فاطمة : الشمس طالعة ·· شايفين الشمس ··

(فترة هدوء نسبى)

(كلهم يلتفون الى فاطمة ويسكتون لحظة)

هى الاذاعة بتغنى ايه الصبح (تفتح الراديو)

الراديو : اضربى يا بور سعيد ·· اضربى فى شراسة ·

فاطمة : (من الشباك) ولعوا الراديو ٠٠ بور سعيد كلها تفتح اذاعة مصر ٠٠
اضربى يا بور سعيد
اضربى يا نور العين
اضربى يا حتة م القلب

ويتحول بيت فاطمة الى رمز لمصر المكافحة كلها بعظمتها وعراقتها وصمودها الأسطورى ٠٠ ويتحول الشهيد محمود الى رمز لضريبة الدم التى دفعتها مصر فى سبيل الحفاظ على كرامتها وعزها واستقلالها :

فاطمة : ٠٠٠٠ متقولليش خلينى أضرب نار فى كل شارع فى بورسعيد وأنا معتقدة انى ح ألاقى فيه جثة محمود ٠ خلينى أقتحم كل معسكر فى بور سعيد وأنا معتقدة انى ح ألاقى قبر محمود ٠ خلينى أضرب نار فى كل شبر فى بور سعيد وأنا معتقدة انى بدافع عن روح محمود ٠٠ محمود ماماتش ٠ كل واحد بيضرب نار فى الليل : أخويا محمود ٠ محمود ماماتش ٠ بندقيته ح تفضل تضرب نار ع الانجليز ٠ صاحية وبتنطق فى بور سعيد ٠٠

(يذوب صوتها فى المجموعة) ٠٠

وهكذا يساعد الايقاع الخفى فى حديث الشخصيات على نقل احساس الحماس والكفاح وحتمية الصراع والدفاع عن المقدسات الى المتفرج دون تقرير مباشر أو خطبة رنانة من الكاتب ٠٠

فى المسرحية التالية « حلاق بغداد » نجد الغلالة الشعرية تلعب دورا فى جعل المسرحية تجرى على نسق ما تجرى عليه « الحواديت » الخيالية بما فيها من أحلام وتهاويم براقة ، وحلاوة سرد ، وتجاوز للمعقول وبساطة فى البناء ٠٠ وقد استوحاها ألفريد فرج من روح الف ليلة وليلة ، ومن فكاهات الجاحظ وسخريته اللاذعة وكاريكاتيره الشعبى ، وتوافق الغلالة الشعرية روح المرح والدعابة التى سيطرت على جو المسرحية لأن احداثها تقع فى بغداد الخيالية فى القرن الخامس أو السادس الهجرى أو أى زمن آخر ٠٠ فليست هناك قضية ملحة تفرض وجودها على مسار الخط الكوميدى فى المسرحية كما نجد فى « عسكر وحرامية » ، ولكن الهدف الأساسى هو ابراز الأحلام السعيدة المرتبطة بالعصر الذهبى أثناء الخلافة العباسية وتجسيد اللمسات الرومانسية وربطها بالشخصيات ٠٠ كل هذا فى اطار من الفكاهة الجادة النابعة من ألف ليلة وليلة ساعدت عليه الغلالة الشعرية فى ربط السرد الممتع

بالحيل الخرافية وبساطة البناء الذى قامت عليه المسرحية · ولذلك بدت الشخصيات فى ألوان براقة وجذابة ·· لا أقصد الألوان بالمعنى المادى لها ولكنى أرمى الى الشخصية من الداخل وأسلوب تفكيرها وطريقة سلوكها ·· كل هذه وضعت فى قالب براق أخاذ يوحى ببغداد التى نحبها كلنا وذلك بفضل الغلالة الشفافة التى تماوجت فوق الشخصيات والمواقف ومنحتها ألوانا وظلالا أخصبت من أبعاد الشخصيات وبلورت المواقف ، بحيث جعلتها تسير على الأرض أمامنا وتقنعنا بوجودها برغم حدوثها بأسلوب أشبه بالأسطورى ·

يحكى يوسف بطل الحكاية الأولى « يوسف وياسمينة » كيف وقع فى حب ياسمينة بنت قاضى بغداد الذى جهزها ليزوجها الوزير تقربا وزلفى ·· يقول : « وقع فى قلبى حبها ، وغشى على لحظة لم ينتبه لى فيها أحد · ولما أفقت كانت لا تزال واقفة هناك كأن الله قد علق لى فى جبينها درة يتيمة سحرتنى · » ثم يقول لشفيقة جارية ياسمينة :

يوسف : لقد أجرت هذه الدار لأمر خطير جدا · لم يسمع جار هنا دبة نملة · أدخل وأخرج بلحية زائفة واسم مستعار وعمامة كحجر الرحى وسبحة وزنها رطل ··

شفيقة : هىء هىء هىء ·

يوسف : ماذا يضحكك ؟

شفيقة : أتصورك بهذه الهيئة ··

يوسف : أمر لا يضحك ·

تجد هنا أن « دبة النملة واللحية الزائفة والاسم المستعار والعمامة الضخمة والسبحة الثقيلة » كلها عبارات توحى بجو بغداد الأسطورى·· لأن الغلالة الشعرية فى هذه المسرحية تعتمد على الألفاظ ذات الرموز الشعرية المكثفة والعبارات ذات الإيحاءات الأسطورية الحافلة بالمعانى التى تعيد الى الأذهان عبق عصر مضى منذ زمن بعيد ·· ولنأخذ المثال التالى من الحوار بين شفيقة ويوسف للدلالة على مثل هذه الألفاظ والعبارات :

شفيقة : اليوم الجمعة · لا تلق بالا · أنا محسوبتك · كما تحب · لا أحد يرانى ·· أنا عبيطة ؟ ·

لقد جئت جريا تملأنى الفرحة · طاش صوابى ·· فستان الخادمة من فوق فقط ·· أما تحته فقد أعددت لها فستانا أبيض كملاك ··

وسراويل · (تضحك فى خبث) دهنتها من فوق لتحت بزيت الفل ·· نوارة العرب ·· ست البنات زينة لفراش وزير ··

يوسف : أف · اسكتى !

شفيقة : (تستدرك) لكن بعينه وزير النحس ·· برميل الزفت · ينشك فى قلبه لا يعى · أنا ؟ حبيبتى تهدر عمرها فى تدفئة شيخوخة المنحوس ؟ ·

وتساعد الغلالة الشعرية على القاء الأضواء على المعانى الجنسية المستوحاة من ألف ليلة وليلة ولكن دون ابتذال ·· فبرغم أن الجنس يلعب دورا هاما فى تجسيد الشخصيات وتبرير تصرفاتها ، فانه جنس من النوع العذب الذى لا يحس فيه المتفرج بطعم الحيوانية بل يرى فيه جانبا من جوانب الحياة المشرقة الجذابة ·· ولذلك اقتصر ألفريد فرج على ايراد اللمحات التى تساعد على بلورة الموقف دون جرى وراء الجنس فى حد ذاته ابتغاء رضاء الجمهور ·· ولا شك أن الغلالة الشفافة ذات الألوان البراقة الدافئة هى التى ساعدت المؤلف فى ذلك وجنبته الألوان الكئيبة والصراعات الدفينة التى تحيط بمشكلات الجنس المعاصرة وبالذات فى عصر ما بعد سيجموند فرويد ·

شفيقة : يادى النسوة · كنت أحكى لك ايه ؟ تلك الحكاية · لهفى عليكما · آه · الصبا · الصبا · دعنى أتذكر « الليل أعذب من فراق العاشق » هذه كلماتك ما أحلاها وما أمرها · مثل : أحبك موت · ليلتها احتضنتها فى سريرها كما لو كانت طفلة رضيعة · ياسمينة · فواحة · دافئة · ما أنضرها · صدرها · فخذاها · خصرها · شعرها ·· آه ·· آه ··

ورغم أن كثيرين من الكتاب فى عصرنا هذا لا يستطيعون الهروب من الاتجاهات والآراء السائدة عن الجنس التى نادى بها فرويد وكثيرون من علماء النفس حتى لو عالجوا مضمونا يمت الى العصور التى سبقت فرويد بفترات طويلة ، فان ألفريد فرج قد تمكن من الهروب بفضل الغلالة الشعرية الشفافة التى غلف بها شخصياته ومواقفه ، وساعدته على أن يعيش بكيانه ووجدانه فى مفهوم الجنس السائد فى بغداد الخيالية فى القرن الخامس أو السادس الهجرى ·· ولذلك نجد الجنس فى المسرحية يمتاز بالبساطة والسذاجة والعفوية فى التعبير وتجنب التعقيد والقلق والتردد والاضطراب والتوتر وما شابه ذلك من الاحساسات التى تطفو فوق مشكلات الجنس فى عصرنا هذا ·· نجد هذا مثلا فى الحكاية التى قصها أبو الفضول الحلاق على يوسف عن فتى

وفتاة اتفقا على اللقاء فى بستان وزير الخلافة خارج بغداد ورشا البستانى ولكن حدث فجأة أن نزل الوزير يتنزه فى البستان فلعب الفأر فى عب البستانى :

يوسف : وزير الخلافة ؟

أبو الفضول : هو خشى البستانى أن يقع الوزير عليهما صدفة ، أو أن يكون الأمر قد تسرب اليه فجاء يضبط الواقعة بنفسه ·· القصد· استولى عليه الخوف ، فقال لنفسه : روحاهما فداء لروحى · فما أن اقترب الوزير من خلوتهما حتى صرخ البستانى : الحقونى · الحقونى · الزانى · الزانية · فتطلع الوزير الى العاشقين · وكانت ميمونة عارية فى وقدة الشمس تلمع على ثدييها حبات العرق ، فأثارت الوزير · رجل شهوانى ··

ثم تنتقل الغلالة الشعرية من المستوى الحسى عند أبى الفضول الى المستوى الرومانسى عند يوسف للايحاء بالجوانب المتعددة لشخصيته وابراز الجانب الآخر المستوحى من ألف ليلة وليلة ·· وهنا يكمن الدور الدرامى الذى تلعبه الغلالة الشعرية فى تنويع مستويات الحوار بين الشخصيات بحيث لا يحدث انفصال بين كيان الشخصية وبين جوهر ما تقوله :

يوسف : لقد عافت نفسى معايشة الناس · ابتذلوا حياتنا ودنسوا أشياءنا · كرهت القذر والظلم والسوقية والرياء ·· العالم ركام قذر · الأنهار تجرى فى كل أرض ، ونحن نجف من الظمأ · الشمس تشرق كل يوم ، ونحن نتخبط طول حياتنا فى الظلام ·

ثم يمزج ألفريد فرج بين حسية المواقف فى ألف ليلة وليلة ورومانسية الحوار عند شكسبير فى « روميو وجوليت » ليمنحنا خليطا من الرغبات الخفية والنزعات السامية المتطهرة :

ياسمينة : ما أعذب ما تقول وما أقساه · أنا أيضا كرهت جسمى واستغثت بكل ما هو روحى شفاف · دعنى أرحل عن هذا العالم طاهرة ·

يوسف : رأسى يدور · دعينى ألمس يدك ·

ياسمينة : لا تلح على ، فما أستطيع أن أعصاك ·

يوسف : ألثم رداءك ·

ياسمينة : أغثنى من نفسك يا يوسف ·

يوسف : يشق على أن ألوث طهرك مع ذلك ·

ياسمينة : هيا وعجل ..

يوسف : آه مما نعانى .. لحظة ونفيق الى الأبد ، لحظة ونشوب الى الخلود ، لحظة ثم اللقاء الأبدى ..

ياسمينة : لن نفترق أبدا .

يوسف : (بيد مرتعشة يعب الشراب من الابريق فى الكأسين ، ويقدم لها كأسا) مازلت خائفة ؟

ياسمينة : (بصوت مرتعش) لا .

يوسف : لا ترددى .. تعالى .

ياسمينة : (بصوت منخفض جدا) أين ؟

يوسف : مرقدنا . سرير العرس .

ياسمينة : (مترددة) نرقد ؟

يوسف : بعد لحظة سينتفى كل سبب لخوفك .

ياسمينة : أيغفر الله لنا ؟

يوسف : من أحب فعف فمات ، مات شهيدا .

ياسمينة : أنصبح شهداء ؟

يوسف : شهداء هذا العصر ..

(يخرجان بالكأس والمسرجة فيخيم الظلام ونظل نسمع صوتهما من الخارج بعد أن أسدل يوسف ستار الغرفة الداخلية) ..

أما فى الحكاية الثانية « زينة النساء » فتلعب الغلالة الشعرية نفس الدور الذى لعبته فى الحكاية الأولى « يوسف وياسمينة » وذلك لامتداد نفس النسيج فى الحكايتين داخل المسرحية الواحدة ومنحهما نفس الأسلوب والمزاج والروح .. بل ان المؤلف يضيف من عنده الجرس اللفظى لبعض المحسنات مثل السجع حتى يتخيل المتفرج فعلا أنه يستمع الى حكاية من ألف ليلة وليلة أو من الجاحظ برغم التصرف الكبير الذى أباحه لنفسه الكاتب فى استلهام الأصل التاريخى .. تقول جلنار جارية زينة النساء الأرملة الجميلة :

جلنار : بعد الشر عنك يا زينة . يا اسما على مسمى . ياحلوة يارشيقة القد . ياذات الحسن والدلال ، وجبين كغرة الهلال ، وعيون كعيون الغزلان ، وخدود كشقائق النعمان ، وفم كخاتم سليمان ، ووجه كالبدر فى التمام ، وطلعة كطلعة الصبح على الخائف الولهان ..

وتبرز الغلالة الشعرية حقيقة المواقف الكوميدية التى يقفها أبو الفضول ٠٠ فنجد أن الايقاع الخفى يجسد الحالة البائسة التى توصل اليها بفضل فضوله المقيت وهو الايقاع الذى يذكرنا بالكلام المنغم الذى يلقيه الشحاذون لاثارة عطف الناس حتى يجودوا عليهم بما تيسر من المال أو الطعام ٠٠ يقول أبو الفضول بعد أن وقع فى مأزق مع أمين سر المحكمة :

أبو الفضول : ياست حرام عليك ٠ وقعت الجراح على الجراح ٠ لم يعد فى جسدى موضع لا يدمى ٠٠ عاهدت الله وهذا جزاء النكث بالعهد ٠ لله يا محسنين ٠ حسنة للجائع المسكين تنفع فى يوم الدين ٠ كنت أحلق ذقون الناس فوقعت فى مصيبة ٠ حملت أمتعة الناس فرزقت بنكبة ٠ خرجت أشحذ فاستفتحت بداهية ٠

يحاول أبو الفضول من خلال الايقاع المستوحى من لهجة الشحاذة أن يستدر عطف زينة النساء وأمين سر المحكمة لكى يهرب من المأزق الذى وقع فيه مما يفجر الضحك بين جمهور المتفرجين ٠٠ وهكذا تلعب الغلالة الشعرية القائمة على الايقاع الخفى دورها فى خدمة الكوميديا وابراز مواقفها من جوانب متعددة ٠٠ ثم يستعمل أبو الفضول حيلة أخرى ليصرف بها نظر أمين سر المحكمة لكى لا يعاقبه بأن يحاول رسم صور شعرية لزينة فى خيال أمين السر حتى يثير شهوته ويركز كل تفكيره فيها :

أبو الفضول : مارأيك يا سيدى فى سيدتى زينة ترفل فى ثوب فضفاض من الحرير الأحمر الفاتح ، يبدى ولا يخفى ، مهتوك الصدر ، ململم الوسط ، وقد أرسلت شعرها وفرقته ولمعته حتى لتبرق انحناءاته برقا وتشع اشعاعا ، ودهنته بالعطر الفواح ، وانتعلت نعلا من الحرير الناعم ، وحزمت وسطها بحزام رفيع من التيل الأخضر ، وخطرت كذلك الى مجلسك ، وقعدت جنبك باسمة متطلعة تنتظر اوامرك ٠٠

تجد الغلالة الشعرية هنا مليئة بالألوان البراقة الأخاذة مثل الأحمر الفاتح ولمعان البرق فى الشعر الأسود الفاحم والتيل الأخضر حول الوسط ٠٠ ومليئة أيضا بالأشياء ذات الملمس الناعم الموحى بالدعة والرخاوة مثل ثوب الحرير الفضفاض والشفاف ونعل الحرير الناعم وحزام التيل الرفيع ٠٠ ومليئة أيضا بالروائح العطرية الجذابة مثل العطر الفواح فى شعر زينة ٠٠ هكذ تتعامل الغلالة الشعرية مع حواس البصر واللمس والشم فى وقت واحد بحيث تدفع الأحداث الى مسار

جديد والى تغيير جديد فى سلوك الشخصيات ونظرتها تجاه المواقف ٠٠ ولذلك تتطور المسرحية صوب نهايتها بفضل هذه الغلالة الشفافة التى تقوم بدور درامى فعال وليس بدور غنائى زخرفى :

أبو الفضول : ٠٠٠٠ ما رأيك يا سيدى فى حمام منعش ، أوله بخار ساخن يفك عقد العضل ، ويريح العصب ، ويذيب الجهد والتعب، وثانيه ماء ساخن يغسل الارهاق والهموم ويبعث الحياة فى عصب المرح وفى شهوة الطرب ، وثالثه التدليل المريح اللذيذ فى اتجاه نسيج الجسم بيد خبيرة حاذقة ٠٠ ثم يلى ذلك دعك الجسم كله بدهان معطر لذيذ يطيش عقول الصبايا ، عندى سر خلطته العجيبة المدهشة ، وبعده نذر المسحوق الناعم اللذيذ على الجسم حتى يبرد وتترفق الملابس به كما يلامس الحرير الحرير ٠٠

امين السر : لعن الله شيطانك ٠ أسرع أسرع ٠

من الأدلة السابقة يثبت لنا أن ألفريد فرج قد استغل الغلالة الشعرية لغرض وظيفى فى « حلاق بغداد » لأنها تفاعلت مع كيان الشخصيات ، وأثرت على سير الأحداث ، وشكلت الملامح الاساسية للمواقف بحيث لا يمكن فصلها عن كيان المسرحية ذاته لأنها جزء منه وليست مفروضة عليها على سبيل الزخرفة وتطريب المتفرج أو القارىء ٠

أما فى مسرحية « سليمان الحلبى » فنجد أن الغلالة الشعرية قد توارت فى الخلفية لأن القضية الفكرية المتمثلة فى اعادة ميزان العدالة المقلوب الى وضعه الصحيح قد سيطرت على الخط الأساسى فى المسرحية ولم تترك لسواها من العناصر الأخرى سوى القيام بدور التنويعات الجانبية التى تنحصر مهمتها فى بلورة أبعاد الخط الأساسى ٠٠ ولذلك اقتصر دور الغلالة الشعرية على نقل الاطار المعنوى والمادى لروح العصر الذى عاش فيه سليمان الحلبى ، والذى أكد حتمية القضية الفكرية التى ألحت على عقل سليمان الحلبى كنتيجة حتمية وطبيعية لظروف المجتمع ٠٠

ولذلك اختلفت ألوان الغلالة الشعرية ونسيجها من كليبر الى سليمان الحلبى حسب الموقف الراهن ٠٠ فاحتشدت عند كليبر بألفاظ الضرب والاهانة والتمرغ فى التراب والركوع والغرامة وانقاض البيوت والخراب والدمار وترميم القلاع والحرب والذل ٠٠ وعلى هذا نجد الايقاع حادا وصارما لأنه يمثل عنجهية الاستعمار واهانته للشعوب المجاهدة ٠ ويتضح هذا فى كلام كليبر عن الشيخ السادات أحد زعماء

المقاومة الشعبية وقد فرض عليه غرامة ثمانمائة ألف فرنك ٠٠ وفى الواقع لا يقصد كليبر الغرامة المالية فى حد ذاتها ، ولكنه يقصد الحكم بادوات القسوة والاذلال :

كليبر : لا أريده أن يدفع ٠ أريده أن يركع ٠ سيضرب ويهان ويمرغ فى التراب ٠٠ ولن يفى بالغرامة أبدا ٠ سيبيع كل ما يملك ـ هذا ان وجد مشتريا ـ حتى لا تبقى له الا زوجته ٠ فليطرحها فى مزاد بين جنودى ، ولن يفى بالغرامة أبدا ٠ وبعدئذ نشترى أنقاض بيته بالثمن الذى نراه ٠٠ لننتفع بحجارته فى بناء وترميم القلاع٠ سنجعله يشهد بعينيه بيته يقتلع من الأساس ، ولن يفى بالغرامة أبدا ٠ فليبع بعد ذلك روحه للشيطان أو للسلطان ٠٠ كليبر ٠ أنا سأشتريه جسدا وروحا بعشرة فرنكات ، ولن يفى بالغرامة أبدا ٠٠

أما الغلالة الشعرية التى تتماوج فوق أحاديث سليمان الحلبى فتتميز بحب الحياة والدفاع عنها وتحتشد بعبارات الخير المتمثلة فى الحصاد والزيتون الأخضر وانتشار السلام القائم على العدل ٠٠ ولعب اختلاف النسيج فى الغلالة الشعرية دورا دراميا فى ايضاح التناقض البين بين كليبر وما يمثله ، وسليمان الحلبى وما يمثله ٠ ومن هنا ابتعدت عن الغنائية التطريبية التى قد يضيفها الكاتب كزخرف خارجى الى جسم العمل الفنى ليريح المتفرج من التوتر الدرامى المستمر ٠٠ ولكن الغلالة الشعرية عند ألفريد فرج عموما لا تخفف من شدة التوتر كثيرا لأنها تساهم فى احتدام الصراع وتبرير مجرى سيره :

سليمان : ان كان اسمك ريتشارد وأنت قلب الأسد كما سموك ، فاعلم بأنى أنا صلاح الدين ٠ ولا تعتقد يا ملك الانجليز بأن أرض المسيح عليه السلام قد باركت روحك أو أكسبتك حصانة ما ٠

انى أقول لك . يا أيها الطامع فى حصاد ما بذرنا من الزيتون الأخضر ٠٠ مكانك ٠ الويل لك ٠ ان كنت أتيتنا حاجا كما زعموك فألق سلاحك ، وتقدم فى سلام ٠ وان كنت أتيتنا غازيا كما يبدو من ركابك فتقدم وحدك الى صلاح الدين ، ونازلنى رجلا لرجل وسيفا لسيف ، واحقن دماء رجالك وتابعيك ٠ ٠

ثم تتبدى الملامح الأساسية لشخصية سليمان الحلبى من خلال هذه الغلالة الشعرية ٠٠ فنلمس الشرود وأحلام اليقظة والتردد والتوتر والقلق والاضطراب فى التعبير عن رغبته فى السفر الى القاهرة ومغادرة حلب :

سليمان : سأحلم كما أشاء ، وأصبح كما تحملنى الريح الطلقة ٠٠ أكون ما أكون ٠ غدا السفر يا مقاهى حى الحسين ويا بائعى العرقسوس فى حر الصيف ويا ندامى القهوة فى أروقة الجامع ويا كتبى ٠٠

وكلما تطورت الأحـــداث بالمسرحية ، بلورت الغـلالة الشـعرية الصراع الذى يحتدم داخل سليمان الحلبى بين السلبية والايجابية ، بين السلام والاستسلام ، بين الذل والكبرياء ؛ بين الخضوع والمقاومة ؛ بين الخنوع والجهاد ، بين المهانة والـكرامة ٠٠ الخ من هـــذه الانفعــالات والصراعات التى لا يمكن التعبير عنها الا بأسلوب الشاعر المكثف القائم على التجسيد الحى للموقف وايراد الرموز الموحية والصور التى تحـول السرد التقريرى الى حياة متفاعلة تنبض على خشبة المسرح : ولكى ندلل على كلامنا هذا نأخذ المثال التالى من حديث سليمان الحلبى مع صـــديقه محمد المجاهد الأزهرى الذى يقول له ان الحياة لا يعدلها شىء عند المؤمن فهى عنده السر العزيز ولذلك يجب المحافظة عليها بكل الامكانيات المتاحة وعدم التفريط فيها لأى سبب من الأسباب ٠

« وهزيمة أمة كريمة ٠٠ ما قولك ٠٠ أن نلبس العار ونأكل الندم وتنبش عقولنا أفكار خطرة ٠ وعيون شريرة ترصد الواحد كثعابين أرسلتها السحرة الى مائدة طعامه فتصده عن الأكل ، والى عمله فتذهله عنه ، والى فراشه فتزرعه بالشوك ٠ وعندئذ تفتح أبواب الجحيم ٠ الجحيم يصـــبح نظـام الحياة ، ويصبح نبض الدم فى العروق ٠ اركع وادفع ٠ قدم رجولتك للمهانة وأطفالك لأنياب الجوع وعنق جارك للمشنقة ٠ قدم قدم ٠ واركع وادفع ٠ وعش ٠٠ لتملأ عينيك بالتراب وحلقك بالحجارة ٠ عش لتتحول بفعـل الساحر الفرنسى الأسود من رجل الى كلب ٠ واذا بلغ بك الغيظ وقطعتك الحسرات ٠٠ لا تتأوه ٠٠ واضرب الحائط الذى تختار وتشاء بالرأس أو بالقدم ما تشـــاء ، وانبش القمـــامة ما تشـــاء ، واسجد لغير الخالق ما تشاء ، وأرق ماء الوجه أو ماء العينين ما تشاء ٠٠ فقد منحك كليبر سارى عسكر الفرنسيس أمان الحياة »٠

وتنتقل الغلالة الشعرية بين احساس النقمة والتمرد عند سليمان الحلبى والشعور بالســخرية المريرة من الموقف المتميع ٠ لأن ســليمان الثائر القلق لا يقنع بحكمة الشيوخ أعضاء الديوان وبعد نظرهم ويريد منهم أن يتخذوا موقفا حاسما يعيــد للعرب اعتبارهم ٠٠ وعندما ينصحه محمد صديقه فى الجهاد بأن للشيخ الشرقاوى من الوساوس ما يكفيه ويجب ألا يثقلوا عليه بهمومهم يقول سليمان :

سليمان : فليهنأ بها · فما أهون أن يكون المرء من أعضاء الديوان ، وثريا بلا حدود ·· أن يشرب الماء المثلج في القيظ ، وينظـــر استدارة القمر من حديقة بيته ·· أن يكون له من المكانة ما يؤهله لأن يمشى بالصلح بين الخصمين في الحرب ثم يجلس الى تلاميـــذه يعلمهم العلم · وما أعظم أن يبيت مولانا السادات فى السجن ·

محمد : لم يرتكب الشرقاوى ما يسىء لاسمه ··

سليمان : علمنى فأضنانى بالقلق المبارك · أيكره أن أهديه بعض وساوس المروءة ؟

وتتركز السخرية المريرة أكثر وأكثر فى مشهد الأقنعـة ·· برغم الفكاهة والحركات الكوميدية التى يؤتيها سليمان ، فأن المرارة تنضح من الموقف ذاته وذلك بسبب الألفاظ الموحية والايقاع الرتيب الذى يقوم على السجع ويثير الضحك ولكنه لا يطغى على العنصر التراجيدى الكامن فى خلفية الحدث ·· فعلى سبيل المثال يتقمص سليمان شخصيـــة المهرج ويلبس قناعه :

سليمان : نعم ·· ولكنه لا يحب الا هذا القناع ·· فهو وجهه الحقيقى الذى سيقابل به الله ··

(فى قناع المهرج) : « اسمعوا · اسمعوا ·· بنصف فضـــة يا أحباب أريكم العجب العجاب والسحر الخلاب · اللعب المدهشة والمخاطرات المنعشة ، والحاضر يعلم الغائب ·· ان آكل النـــار والمسامير ، بدل الفول طعام الحمير ، بدل البصلة بعود جرجير طعام الفقير ·· صاحب المغنى على كيفك ، والرقص فضلة خيرك ، والنكت والقفشات ·· الماية بعود كرات ، الفقير الى الله تعالى ، شعبط بن لعبط يبيع بضاعته بنصف فضة تمام · والـــكريم لا يضام » · (يلقى قناع المهرج الى محروس) خذ وجهك ·

وتنتقل الغلالة الشعرية من الايقاع المسجع الى الصور الموحية حسب ما يتطلبه الموقف الدرامى لأن دورها انحسر فى القيام بدور التنويعات الجانبية التى تبلور الخط الأساسى ·· لأنها وسيلة الى غاية وليست هدفا فى حد ذاته ·· وتتفاعل مع الأحداث والشخصيات والمواقف بقدر ما يتيح لها دورها الخلفى الفرصة ولكنها تقف عند حدودها ، بل تتلاشى فى بعض الأحيان عندما تطغى القضية الفكرية المتركزة فى عدل الميزان المقلوب الى وضعه الصحيح على كل ما عداها من عناصر التاليف المسرحى ·· وهكذا يتراوح وجودها بين الظهور والتلاشى مثل الجمل الموسيقية الجانبية فى

المؤلف الموسيقى التى تعمل على ابراز امكانات اللحن الأساسى وأبعاده المتجانسة والمتناقضة فى وقت واحد :

سليمان : لو أن فى عالمنا سنابل قمح أكثر مما فيه من كلمات ، وكلمات أكثر مما فيه من بنادق ، وبنادق أكثر مما فيه من لصوص ·· ما جننت ·

ثم يتجسد غرامه بالحرية والانطلاق من خلال حديثه مع بنت حداية الأعرج شيخ المنسر :

سليمان : (ينفجر) لا تضحكى وأنت غير سعيدة · لا تأكلى بغير شهية · لا تلاطفى من تكرهين · لا تتكلمى وأنت خرساء · لا تخلعى ملابسك وأنت غير محبة · ذلك ما أريده لك · خادمة أو غير خادمة ·· أن تكونى حرة ··

ثم يؤكد ألفريد فرج أهمية الغلالة الشعرية وفاعليتها فى الحديث الذى اختتم به الكورس المسرحية لترك اللمسة الشعرية الأخيرة فى ذهن الجمهور قبل أن يغادر المسرح ، وللتخفيف من حدة التوتر الذى كان ينهش سليمان الحلبى قبل مقتل كليبر واستراح منه بمقتله ·· وآن للمتفرج أيضا أن يستريح من التوتر الذى امتصه من البطل بتلك اللمسات المشبعة بالروح الشعرية :

(الكورس فى مشهد محايد وقد رفعوا بأيديهم فروع شجرة وارفة)

الكورس : طالما تغرد الطيور فوق الشجرة ·· سيستجير الأمل بظلها الحانى من لفح الرياح الحارة ، ليطمئن · فمن فوهة مدافع السفن الجبارة انطلقت المأساة ·· ثم آبت آخر الأمر الى ظلال هذه الغصون الطرية الوارفة لتكتب آخر الكلمات ·

ولكن القضية الفكرية تطفو على السطح وتسيطر على الغلالة الشعرية فى آخر الأمر لأنها الخط الدرامى الأساسى الذى قامت عليه المسرحية كلها وكان بمثابة العمود الفقرى لها فيستأنف الكورس :

الكورس : وهذه هى قصتنا التى رويناها لكم الليلة · كلمة بكلمة وحرفا بحرف ·

وهكذا تنتقل القضية الى المحكمة ·

فياقضاة هذه المحكمة ·· لا تحكموا بالقانون ، احكموا بالعدل ·

هذا هو الدور الجانبى الذى لعبته الغلالة الشعرية فى مساندة الخط الدرامى المتمثل فى القضية الفكرية وامتزجت بهـا فى بعض الأحيان

بتفاعلها مع الشخصيات وارتباطها بالمواقف ولذلك لم تقم بدور الزخارف الخارجية بل تدفقت فى شرايين المسرحية وخلاياها ، وخففت من حدة القضية الفكرية ولم تعطل التدفق الدرامى للأحداث لالتزامها بالخلفية الدرامية المساعدة والتى تعكس الجوانب المختلفة للصراع الأساسى فى المسرحية ..

أما فى مسرحية « الفخ » فيستغل الفريد فرج الغلالة الشعرية فى اثارة جو الرهبة والرعب والموت المترقب عن طريق الصور التى تجسد المصير الأسود الذى يترقب الشخصيات .. وقد اقتصر دورها على ذلك لأن المسرحية اعتمدت أكثر على تطوير الموقف من خلال تكشف الشخصيات وما يدور داخلها . ولنأخذ كلام العمدة مثلا على الدور البسيط الذى لعبته الغلالة الشعرية فى تجسيد احساسات الشخصيات :

العمدة : من بعد ما المش هرى جوفهم وأنت ما أنت لاجى حج الدخان والواد خرج عينيه المرض ولا فى ايدك أجرة حكيم المركز . جعت لا فدان طين ولا جدار ملك يتاويك .. وبعدها ، العيال الشجيانة تبقى شجيانة ويتامه ، وأبوهم يرقص على المشنجة ..

جودة : يا بووى .. يا ريتك بلا ودان يا عليوه ..

أما فى مسرحية « بقبق الكسلان » فتلعب الغلالة الشعرية نفس الدور الذى لعبته من قبل فى مسرحية « حلاق بغداد » .. لأنها تجرى على نسق ما تجرى عليه « الحواديت » الخيالية بما فيها من أحلام وتهاويم براقة وحلاوة سرد وتجاوز للمعقول وبساطة مطلقة فى البناء .. وقد استوحاها أيضا المؤلف من ألف ليلة وليلة ، وقد وافقت الغلالة الشعرية روح المرح والدعابة التى سيطرت على جو المسرحية لأنها أحداث تقع فى بغداد الخيالية فى القرن الخامس أو السادس الهجرى .. وأصبح الهدف الأساسى متمثلا فى ابراز الأحلام السعيدة المرتبطة بالعصر الذهبى أثناء الخلافة العباسية وتجسيد اللمحات الرومانسية وربطها بالشخصية الأساسية ..

وتساعد الغلالة الشعرية على ابراز روح الفكاهة النابعة من التناقض بين الأحلام الناعمة التى تراود بقبق وبين واقعه المر .. حيث يمتد نسيج الغلالة طوال المونولوج الذى يلقيه البطل معبرا عما لذ وطاب من رغد العيش ، ولكن تقطعه من حين لآخر لمحة تعيده الى الأرض وتشده الى الواقع المر .. لكى يتفجر الموقف الكوميدى .. وعلى هذا لم تتعارض الغلالة الشعرية مع روح الفكاهة لتفاعلها معها على أساس وجود نغمتين

متعارضتين كما نجد في المؤلف الموسيقي ٠٠ يتفاعلان مع بعضها البعض للخروج بنغمة ثالثة نتيجة لاندماجهما معا :

بقبق : ٠٠٠٠٠ رأس مالي في هذا البللور مائة درهم ٠٠ سأبيعه بمائتين ٠ ثم أشترى بالمايتين بللورا وأبيعه بأربعمائة ٠ ولا أزال أبيع واشترى وأبيع الى أن يصير معي مال كثير ٠ فأشترى به جميع ما يحلو لي من البضائع النفيسة والعطور الغالية والجواهر النادرة، فأربح ربحا عظيما جدا ٠ وبعد ذلك أشترى دارا حسنة ، والمماليك والخيل والسروج المذهبة وآكل وأشرب أغنى طعام وشراب ٠ ولا أدع مغنية في المدينة حتى أجيء بها الى بيتى وأسمع أغانيها كلها وأعطيها أجرا سخيا ٠ (اشارة لتسكت اعتراضا متوهما) خلها تفرح ٠ ثم أبعث جميع الخاطبات ليخطبن لي من بنات الملوك والكبراء وبخاصة بنت الوزير ظافر بهرام نفسه ، فقد بلغنى أنها كاملة الحسن رائعة الكمال ٠ فان رضى أبوها مهرا بألف دينار لحصل المراد ٠ (يندمج جدا) وان لم يرض أبوها أخذتها عنوة وقهرا على رغم أنفه ، وهددته وسلطت عليه مماليكي يهزأون منه في الطريق ٠٠ « يا راجل يا عجوز ، منخارك قد الكوز » والعظماء من أصحابي يظهرون له عزة نفسي ويخوفونه من غضبي ٠ فاذا ما وافق آخر الأمر ، اشتريت عشرة مماليك صغار ، وألبستهم كسوة أولاد المماليك والسلاطين ، وأصوغ لي سرجا من الذهب الخالص مرصعا بالجواهر ٠ ثم أركب والمماليك يمشون قدامي ، ويمشون خلفي . ويمشون حولي ٠٠ حتى اذا رآني الوزير قام اجلالا لي وأقعدني في كرسيه وقعد هو في المكان الأصغر ، ويكون معي خادمان ، مع كل منهما كيس به ألف دينار ٠٠ (يشرد وهو يبحث عن حشرة في ملابسه) ألف أيه ؟ ألف دينار ٠ (وجدها ويلقى بها بعيدا) أعطى الوزير ألف دينار مهر بنته ، وأهدى اليه الألف الثانية انعاما مني عليه حتى تظهر مروءتي وكرمي وصغر الدنيا في عيني ٠٠

ولولا هذه الغلالة الشعرية الشفافة لأصاب المتفرج الملل لطول المونولوج الذى يغطى المسرحية كلها ٠٠ لأن الألفاظ والعبارات والصور والرموز المسرحية قد رسمت جوا لطيفا رقيقا يشارك فيه المتفرج الاستمتاع الذى يمارسه البطل ٠٠ زد على ذلك أن المتفرج يستمتع بهذا الجو بالاضافة الى روح الفكاهة التى تقوم على التناقض بين الحلم والواقع ، بين المثال والحاصل ، بين الأمل والحقيقة ٠٠ ولذلك تجنبت المسرحية الملل الذى قد يصيب المتفرج من جراء ظهور بطل واحد طوال المسرحية

يلقى مونولوجا واحدا ، ولا تقع أحداث فعلية على المنصة باستثناء الأحداث التى تقع فى خيال البطل الرومانسى ٠٠

فى مسرحية « بالاجماع + واحد » جنبت الغلالة الشعرية المسرحية من الوقوع فى الألفاظ الرنانة التى تتميز بها الخطابة المباشرة ٠٠ وخاصة أن مضمونها وطنى حيث الصحفى الدانمركى يريد الادلاء بصوته فى انتخاب الرئيس ناصر بصفته من مواطنى هذا الكوكب المهدد كله بالحرب والجوع والذل ٠٠ ولايمانه كأنسان أن الرئيس ناصر قد أصبح رمزا لكفاح الانسانية جمعاء ضد الحرب والجوع والذل :

الصحفى : ٠٠٠ ولكنى أنا ، الذى طفت بالدنيا أرقبها من خلال عدستى الصغيرة ، ورأيت المجاعات والتشرد والاستغلال الوحشى وجفاف الأرض ٠٠ أنا ترقرق قلبى أمام السد ٠ الجرانيت الهائل والماكينات الهدارة وحرارة الشغل ملأتنى حنانا ٠٠ فى عدستى السحرية رأيت البناء العملاق بيوتا صغيرة فى أقاصى الريف والصعيد تضاء غدا بالكهرباء وتشرق بروح أسرية وديعة حميمة ٠ فى المســاء رأيت جموع الفلاحين الطيبين يزرعون غذاء بمســرح حيث كانت الرمال خشنة آلاف السنين ٠٠ رأيت ملايين المسرات الصغيرة تتلألأ فى القلوب البريئة بعد طول شقاء ٠ صدقنى يا سيدى ٠٠ لو تصورت أنا السد تمثالا فلن يعبر عــن خيره العميم الا تمثال للأمومــة الفياضة ٠

وهكذا تتماوج الغلالة الشفافة تحت الألفاظ الموحية والرموز المكثفة والايحاءات اللماحة واللمسات المثقلة بالمعانى الخصبة لتنقل أفكار الكاتب الى المتفرج دون أن يفرض المؤلف نفسه كخطيب أو واعظ ٠٠ ولذلك اختفت شخصية الكاتب وراء عمله الفنى ، وابتعدت المسرحية بالتالى عن التقرير المباشر الذى سيطر على أجزاء قليلة منها ٠٠

أما فى مسرحية « عسكر وحرامية » فلا تتناغم الغلالة الشعرية مع النسيج العام للمسرحية لأن الكاتب لم يبرر وجودها فى مقدماتها بل فوجىء المتفرج بالبطل يلقى عليه حديثا شعريا نقله فجأة من مضمون المسرحية الذى يعالج مشكلة من مشكلات العصر الحديث وهو المضمون المسيطر على كيان المتفرج بحكم معاصرته له بحيث لا يرغب فى تشتيت انتباهـه المركز عليه الى احساس آخر غير الضحك من الموقف المقدم على المنصة ٠ وان كان للمؤلف أن يربط المتفرج ببطله عن طريق الاشــتراك معه فى الضحك على اللصوص والانتهازيين والسخرية منهم فليس له أن يغلف

أسلوب البطل الواقعي البحت بغلالة شعرية تتنافى بحكم طبيعتها الجادة واثارتها العاطفية مع مقومات الكوميديا التى تقوم على النظرة العقلية البحتة البعيدة كل البعد عن العاطفية المثيرة لاحساسات الشفقة والمشاركة الوجدانية والعطف وهو ما يبتعد بالمسرحية عن ميدان الكوميديا ٠

ان مضمون المسرحية يقوم أساسا على موضوع اجتماعي هزلي شعبي، ولذلك اعتمدت على الكاريكاتير الاجتماعي الصارخ وبساطة النقلات والتوسل بمفارقات الكوميديا والميلو دراما الساذجتين ٠٠ المستلهمتين من فن بهلوان السيرك والهزليات الشعبية الدارجة ٠٠ وهو ما اعترف به ألفريد فرج نفسه فى مقدمته كأثر من آثار فن الريحانى عليه ٠٠ وقد اختار أحد فروع المؤسسة الاستهلاكية مسرحا لأحداث مسرحيته ، وهو ما لا يعدو أن يكون افتراضا فنيا بحتا غير مقصود به التخصيص ، واشارة عامة لكل الشرفاء ولبقايا اللصوص الذين يتعرضون للمال العام ٠٠ فهل يحتمل مضمون هذا الموضوع الكوميدى البحت احتمالات الغلالة الشعرية بما فيها من اثارة للوجدان القائم على العطف والشفقة والتأثر العاطفى بما فيه من تجاوب وتجنب للتفكير العقلى المحض ٠ ولنأخذ من الأحاديث المتعددة التى ألقاها فهيم بطل المسرحية على الجمهور حديثا ندلل به على كلامنا هذا :

« كلمة من القلب ، مش فى المكاتب المجيرة ، فى الهواء الطلق ، فى الشمس ، فى بلدنا الحقيقية ، لناسها الحقيقيين ٠٠ الناس الشقيانة ، والأطفال اللى رايحة الصبح المدارس ، والستات فى البيوت أو فى الأشغال ٠ عايز أقول لهم : ما تزعلوش ٠ ما تخافوش ٠٠ بلدنا دى حيبقى فيها سد ومصانع وكهربا ٠ أكل كتير وهدوم كتير وأفراح كتير وشقق واسعة وأراضى خضرة أكتر وعدل ٠٠ كل واحد ياخد نصيبه مش هو وحظه ، كل واحد ياخد حقه مش فضلة خير سيده ٠٠ فهيم ولا حاجة ٠فهيم يروح وفهيم ييجى ٠ توفيق ايه طظ ٠ فقاعة هوا فاسد صغيرة معكرة المايه البنور ، وطالعة لفوق فوق فوق فوق ، وهوب تفرقع والماية تروق » ٠

فعلى الرغم من جمال الغلالة الشعرية وشفافية نسيجها ، فانها لا تتناسب مع النسيج الخشن الذى امتازت به هذه الكوميديا القائمة على النقد الاجتماعى والكاريكاتير الصارخ ٠٠ ولذلك فان هذا الحديث جميل فى حد ذاته بما يحمل من رموز موحية تحمل من روح الشعر الكثير من أمثال « المكاتب المجيرة والهواء الطلق والشمس والناس الشقيانة والأطفال

فى المدارس والستات فى البيوت والسد العالى والمصانع والكهرباء والأكل الكثير والأفراح الكثيرة والأوانى الخضراء · والمايه البنور والهوا الفاسد » ·· وكان من المكن أن يتناغم هذا النسيج الشعرى الشفاف لو أن المسرحية سارت على نفس المنوال ، ولكن التناقض بين روح الغلالة الشعرية وجوهر الكوميديا التى تعالج مضمونا عصريا ، أحدث نشازا فى التناغم السائد فى المسرحية ، وأحس المتفرج بتدخل الكاتب الشخصى ، وفرض نفسه على لسان بطله كشاعر يريد أن يلقى على الجمهور كلاما جميلا ·· ونسى أن الكلام الجميل ليس جميلا فى حد ذاته بقدر ما هو متجانس مع السياق العام ·· ولكنه أدرك فى نهاية حديث بطله أن روح الكوميديا قد هربت منه أثناء هذه العاطفية الجارفة ، فعاد اليها عندما قال فيهم : « فهيم ولا حاجة ·· فهيم يروح وفهيم ييجى ·· توفيق ايه ·· طظ · فقاعة هوا فاسد صغيرة معكرة المايه البنور ، وطالعة لفوق فوق فوق ، وهوب تفرقع والمايه تروق » ·· لأن الألفاظ ذات الوقع الثقيل والمضحك فى نفس الوقت مثل لفظ « طظ » قد عادت بالمسار الكوميدى الى أرض الواقع تاركة دنيا الشعر التى لا تتجانس معه ··

وربما يقول قائل : هل يتعارض الايقاع الشعرى للألفاظ تعارضا تاما مع الكوميديا ؟ أليس هناك شعر هزلى يثير الضحك والسخرية ؟ قد ينقلنا هذا التساؤل الى مناقشة أى نوع من الشعر يتجانس مع روح الكوميديا ؟! ولا شك أن الروح الشعرية التى أوردنا منها جزءا فى الحديث السابق للبطل تتنافى مع الكوميديا كما حاولنا اثبات ذلك ·· ولكن يوجد نوع آخر من الشعر يقترب فى روحه من الزجل الذى ينقد المجتمع برغم التزام القافية أو الوزن الشعرى ·· وهذه الغلالة الزجلية اذا استطعنا أن نطلق عليها هذا التعبير تتمشى مع روح الكوميديا المعاصرة لأنها قائمة على نفس المستوى من النقد الاجتماعى والكاريكاتير الصارخ ·· وفى هذه الحالة يساهم الايقاع القصير للألفاظ والحاد فى نفس الوقت فى رسم صورة كاريكاتيرية للموقف على المنصة بما يثير ضحك المتفرج وسخريته ·· ولذلك لا يحس الجمهور بنشاز فى الايقاع العام مع ايقاع جزئيات المسرحية ·· ولنأخذ حديثا لفهيم مع توفيق ندلل به على أن روح الزجل النقدى تتمشى مع الكوميديا التى تعالج مضمونا معاصرا :

فهيم : (لتوفيق) بتاخد القرش من حبابى عيون الناس ، يكرهوك تخاف منهم تأذيهم ، يعادوك تنتزع من دمك كل رحمة ·· وتملأ جيوبك

فلوس وتملأ قلبك حقد ، الحقد يموت كل احساس جميل وكـل وازع انسانى فى نفسك ·· تصحى فى يوم الصبح تبص فى المراية ما تلقاش بنى آدم ، ضبع كاسر فى هيكل آدمى مزيف · الجيران تهرب منك ، القرايب تتحاشاك · المجتمع يطاردك · أمك نفسهـا حتخاف منك ·· وانت تجاوبهم بالمثل ، واقبض واحقد · واحقد واقبض ·· تقول لى مصلحتك · أنا بقى ماليش مصلحة على حساب مصلحة غيرى أنا عايز فلوس زيك بالظبط ، ودخلى يرتفع ·· لكن ربطت مصلحتى بمصلحة الناس كلها ، عايز حرس على أموال الناس وأرفع دخلهم وأرتفع مع الكل ، عايز أنتج أكثر وأقبض أكثر ، أشتغل زيادة وبكفاءة أعلى ، عطا واحد · مانيش طمعان فى مال غيرى ·· كل مطامحى منسجمة مع مصلحة الناس · عشان كده أنا فى قلبى حب لغيرى وده أثمن كنز باحوشه فى حياتى · أما انتم ·· حتعيشوا أيام فى فخفخة وانتم بتمضغوا أحقاد وتجتروا كره وتنضحوا غل ومقت ، كل واحد فى وحـدته ·· حيـاة مرة ما اتمناهاش ·· (لتوفيق بسخرية) يا وحيد ·

ثم ننتقل من هذه الصورة الزجلية لهذا الموقف الـكاريكاتيرى الى ايضاح الأثر الكوميدى لها فى تتابع المواقف بعد ذلك وتجانسهـا فى السياق العام للمسرحية :

السالك : اخص الله يخيبك ··

ميمى : اضحك بالكلام ده على العمال بتوعك ، واجرى اشحت بقى ·

زينات : يا اخواتى الراجل ده فابريكة كلام يهرى البدن ·· يا سى أحمد بيه ·· الحقنى يا خويا ··

المليان : يا ناس ·· عايز أفهم ·· الراجل ده مجنون ؟ · أنا بخاف منه ·

زينات : متخافش يا أحمد بيه ·· أنا وياك · (تهجم عليه تحيطه بذراعها)

المليان : يا وليه أنا بخاف منك كمان ·

زينات : (تشهق) أنا ·· يا مضروب (وتزغده)

المليان : حوش يا توفيق أفندى ·

السالك : (لفهيم) وحناكل منين يا مغفل ؟ ·

فهيم : (بلهجة تمثيلية ومريرة) عشانا عليك يا رب ·

نجد أن الحوار الكوميدى الذى يولد مواقف هزلية هو نتيجة للصورة الزجلية التى أوردناها ولذلك لا يوجد تعارض بينها وبين السياق العام لمواقف المسرحية لتجانس الروح والمزاج ٠ ٠وذلك على عكس الغـــلالة الشعرية التى أحدثت نفورا بينها وبين المسرحية ككل بسبب اختـلاف الطبيعة وعدم امكانية الالتحام والتنسيق ٠٠ ولعل من حسن حظ المسرحية أن هذه الغلالة الشعرية التى تشيع تلك المسحة العاطفية فى المسرحية لم ترد كثيرا والا أفسدت الجو الكوميدى لها ، وأسقطتها فى الهوة الواقعة بين منطقة التراجيديا التى تمتاز بالعاطفية البحتة ومنطقة الكوميديا التى تتميز بالعقلية المحضة ٠٠ وقد أوردها المؤلف فى آخر المسرحية ولكنها لم تخفف من الأثر العام للكوميديا عندما قال البطل :

فهيم : ٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ بلدنا دى فيها شجر جديد ٠ نبت جديد ٠ أخضر وطرى و ؟ ٠ وفيه حشائش سامة قديمة عمرها مئات السنين ٠٠ عفونة تخلفت من عهود قديمة وشريرة حتقول لى القانون ٠٠ آقول لك القانون ناقص ٠ حتقول لى المفتش ٠٠ أقول لـــك يبقى انت وحظك ٠٠٠٠٠٠٠٠ الخ ٠

فالمعانى وظلالها فى هذا الحديث جميلة وبراقة ٠٠ الا أن الأسلوب الذى يعبر عنها لا يتجانس مع أسلوب الكاريكاتير الصارخ الذى امتازت به المسرحية ٠٠ أما عن سبب نجاح المسرحية جماهيريا فهو أن أثر الغلالة الشعرية كان ضعيفا ولذلك لم تؤثر على النقد الاجتماعى أو تخفف من وقع الكاريكاتير الصارخ الذى تغلغل بنظرته الثاقبة والساخرة داخل كيان اللصوص والانتهازيين ٠٠ وهذا يؤكد أن الكوميديا التى تتعرض لموضوع اجتماعى معاصر لا تحتمل هذه الغلالة الشعرية التى يمكن أن تتجاوب مع روح التراجيديا التى تعتمد على العاطفية أو تتجانس مـع أسلـــوب الكوميديا التى يقوم مضمونها على التاريخ القديم ولا تعالج مشكـــلات معاصرة ملحة ٠

ولذلك نجحت الغلالة الشعرية فى القيام بدورها الفعال فى « سقوط فرعون » و « حلاق بغداد » و « سليمان الحلبى » و « بقبق الكسلان » وفشلت فى القيام به فى مسرحية « عسكر وحرامية » لعدم تجانسها مع النسيج العام للمسرحية ٠٠

فى مسرحية « الزير سالم » نستطيع أن نطبق قول الناقد ديودلى نيكولز ، عن الكاتب المسرحى الأمريكى يوجين أونيل ، على ألفريد فرج عندما يقدم لنا استخداما جديدا للشعر فى الدراما ٠٠ هذا الاستخدام

الذى يقوم على أن الشعر والدراما هما شيء واحد ·· كتب ديودلى نيكولز معلقا على انتقادات الناقد جون جاسنر حول أسلوب أونيل فى الحوار :

« لقد كانت رغبة أونيل الوحيدة هو أن يحفر فى الانسان وفى نفسه وأن يفهم ما هو الانسان ، فاذا ما استمع الى صدى متلاش من أصداء الثالوث الالهى المرة بعد المرة ، فقد أراد أن يلجه أيضا ·· لقد كان شاعرا موهوبا ، وضع شعره فى شكل ادراك وبناء بدلا من أن يضعه فى كلمات ، قانعا بأن يجعل كلماته دقيقة ومعبرة على قدر ما يمكنه أن يجعلها كذلك · ان الشعر ببساطة قدرة « صانعة » ، انه الروح الخلاقة للفنون جميعا ، وليس مجرد ترتيب للكلمات مثلما يتخيل الكثيرون من الناس غير الشاعريين » ··

فمسرحية « الزير سالم » تتبع المنهج الموجود فى القصائد الشعرية التى تعتمد على بناء الجمل والصور والتكوينات الشعرية عموما ·· وقد كانت المشاهد بمثابة الأبيات التى تؤدى الى التى تليها فى تسلسل هارمونى ليس فيه أية نتوءات أو تجاعيد تضعف من سلاسة التدفق الدرامى ·· فالمشاهد تتوالى بمجرد اطفاء الضوء وانارته مرة أخرى بنفس السهولة التى ننتقل بها من فقرة الى أخرى فى القصيدة الواحدة · وأحيانا تكون الانتقالة حادة وسريعة من جو الى آخر مناقض له تماما ·· حتى يضع الكاتب يدنا على أطراف الصراع التى ستشكل مسرحيته ·· وهكذا من خلال التركيب الشعرى يحاول الكاتب تقديم دراما شعرية لا تستخدم الشعر التقليدى فى البناء كما فعل أحمد شوقى وعزيز أباظة وعبد الرحمن الشرقاوى ·· ولكنها تستخدم القدرة الصانعة والخلاقة الموجودة فى الشعر ·· لأن الشعر ليس مجرد ترتيب معين للكلمات كما يقول نيكولز ولكنه خلق تشكيلى هدفه الجمال أولا وقبل كل شيء ·· وبهذا فان الشعر هو روح الدراما ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ··

ولأن روح الشعر لا تحتمل الشروح والتفسيرات والتحليلات والمقدمات المسهبة ، نجد أن الصراع يبدأ منذ مطلع المسرحية :

كليب : (بصوت جهورى) أمرائى ورجالى · أيعلم أحدكم أن فوق هذه الأرض أو تحت قبة السماء فرسانا كرجالى أو أميرا أفرس من أخى سالم أو نساء أبهى وأملح من زوجتى جليلة وابنتى يمامة · بساتين كبساتينى أو عدلا كعدلى أو قصرا كقصرى ؟

مرة : ما تليق بك هذه المقالة يا ولدى ·

كليب : لم ؟

جساس : مباهاة القياصرة والأكاسرة ·

مرة : لا أقصد ، ولكنك أغفلت التباهى بأولاد عمك همام وجساس وسلطان ·

كليب : أكلما فتحت فمى وجدت من يعترضنى فى قصرى · سوء طوية وفساد نفس ، لا أقل · عين الحسد ·· (ينفلت خارجا بينما تهرول خلفه يمامة منزعجة · يضطرب الشمل ويهمون على أثره فيتصدى لهم سالم الزير ويده على سيفه)

سالم : مكانكم ·

جليلة : (اخفض يدك يا سالم) · لا يدخل أحدكم علينا بسلاح بعد اليوم · لا يدخل أحدكم علينا بسلاح ·

(يهمهم الحاضرون وهم ينسحبون الى الظل ، وقد خرج سالم · يسقط الجميع فى الظل ما عدا جليلة التى تقطع المسرح فى عصبية وخلفها وصيفتها) ·

جليلة : لا يغضب ملك ويرمى أتباعه بفساد النفس الا بسبب · للملوك حاسة تشعر ظل الغمام فى الأفق · ناهيك بالخيانة · ولكن ؟ من ؟ من ؟ ··

(تنسدل ستارة فى المستوى الأوسط للمسرح فتحجب المؤخرة · نحن الآن فى غرفة سالم الزير بالقصر الملكى · صخب وفوضى وهرج· رجال ونساء فى حالة سكر وغناء غير واضح يسكتون ساعة · يقف الزير وكان متكئا على الأريكة بيده كأسه) ·

هذا هو المنهج الذى يتبعه ألفريد فرج فى تشكيل مسرحيته مما يمنحها غلالة شعرية تلعب دور الموسيقى التى تدق بايقاعاتها فى خلفية قصائد الشعر ·· وهى الايقاعات التى تربط المتفرج سيكلوجيا بايقاع الأحداث التى يتكون منها الموقف ··

وقد لعبت الغلالة الشعرية دورها فى رسم الشخصيات من حيث اللمسات السريعة واللمحات الحادة التى تومض وتختفى لتحل محلها أخرى ·· ومن ثم فنحن لا نجد النزعة التحليلية أو الدراسة الاجتماعية التى تميز رسم الشخصيات التى نقابلها فى المسرحيات التى تتخذ المجتمع مضمونا لها ·· فلا نعرف عن الشخصية الا ما من شأنه مساعدتنا على

الاحساس الدرامي البحت بها ‥ فهناك خلفية اجتماعية صادرة من شمال الجزيرة العربية في القرن الخامس الميلادى ، ولكنها لا تعدو كونها المادة الخام التى يشكلها الفريد فرج لخدمة الاحساس الشعرى الحاد السائد فى مسرحيته ، لأنه لا يهتم بنوع الملابس التى تلبسها الشخصيات أو الطعام الذى تأكله ‥ أو العادات الاجتماعية السائدة فى عصرها ‥ ويبدو هذا فى وصف ألفريد فرج للمنظر الذى يصف فيه السماء والضوء والموسيقى والنظرات القلقة والموكب الرزين ‥ وهو المنظر الذى سيستمر فى فصول المسرحية الثلاثة ولا يحدث فيه تغيير الا بالقدر الذى تسمح به الغلالة الشعرية من تغيير فى الايحاءات واللمسات واللمحات ‥ فى مثل هذه المناظر يقدم لنا ألفريد فرج احساسه الشعرى بالشخصيات أكثر من دراسته لكيانها النفسى والاجتماعى . .وهو يهدف بهذا الى مساعدتنا على تكوين تجربة جمالية فى خيالنا الخاص بنا تحيا فيها الشخصيات فى عزلة عن الواقع الأرضى لها ‥ ولعل المنظر الذى يربط الفصول الثلاثة يؤكد لنا هذا الاتجاه :

« قاعة عرش مكشوفة . قاع المسرح سماء صافية ، وفى الصدر كرسى العرش عن يساره كرسى أصغر حجما وعن يمينه على الأرض وسادة مطرزة . على جانبى العرش أعمدة طابعها شرقى قديم . تنحدر أمام العرش درجات عريضة الى المستوى الأدنى حيث نرى فى أقصى اليسار كرسى صغير الحجم وفى أقصى اليمين مصطبة مغطاة الآن بقماش مزركش تبدو كأريكة شرقية .

فى الضوء الغامر وعلى ارتفاع موسيقى الاحتفالات الطنانة يتقدم هجرس (١٧ سنة) وخلفه جليلة وأبوها مرة (شيخ أبيض اللحية) ، وخلفهما أسما ، قلقة النظرات وفى سلوكها غرابة ، وسلطان الذى لم يبارحه بعد حزنه على أخيه جساس .

وفى نفس الوقت تندفع يمامة ، ضئيلة الجسم عصبية وهزيلة ، من الجهة المقابلة لجهة دخولهم وتتجه الى الكرسى المنفرد يسار أسفل المسرح وتقعد ساكنة ‥

يدخل فرسان وحملة أعلام وموسيقيون ويقفون حول المسرح ، والموكب الرزين الذى يحف بهجرس يتقدم الى مقدمة المسرح . الجميع فى ملابس الاحتفالات ‥ » .

فالقارىء أو المتفرج لا يضيف كثيرا بهذا المنظر الى معلوماته التاريخية أو الاجتماعية المتعلقة بهذه الحقبة ‥ ولكن احساسه فيما

يختص بالشخصيات يتكثف ويمهده سيكلوجيا لاستقبال الصراع الدرامى الذى سيدور بين الشخصيات ·· وهى الخاصية الموجودة فى الشعر لأن جسم أية قصيدة لا يقبل أى اطناب أو تحليل أو شرح أو اسهــــاب ، والاتصدع بناؤها الذى يجسد المعنى ·· واذا تصدع البناء فلن يثبت أركانه أى تحليل أو اسهاب ·· وبذلك تركزت مهمة الكاتب فى « الزير سالم » على التجربة الجمالية التى تعتمد على الاحساس الذى تثيره فى القارىء أو المتفرج ولا تهتم بالمعلومات التاريخية أو الخلفية الاجتماعية الا بالقدر الذى يساهم فى تكثيف هذا الاحساس ··

وقد انعكست هذه الغلالة الشعرية على اللغـــة التى تستعملهــــا الشخصيات ·· فلم تعد لغة الشرح والتحليل عما يدور بداخلها ، وعما يحدث خارجها ولكنها صارت لغة التجسيد والتكثيف مما اختزل المفردات اللغوية لأن الكلمة الواحدة فى ظل الغلالة الشعرية تستطيع أن تقوم مقام جملة طويلة أو حتى فقرة كاملة ·· فنحن نعلم الكثير عن مشاغل سالم وهمومه وشخصيته وعدم استطاعته الارتباط بالزواج التقليدى من حديثه عن الشمس والقمر والفلك المستحيل :

سالم : (يحتضن الأسد والجنية كلا بذراع) يا رفيقى سكتى ، صديقى· المشكلة هى أنى أحب الشمس ولا أستطيع أن أتزوجها (ضحك) وأن الشمس تحب القمر ولا تستطيع أن تتزوجه (ضحك) ولذا ندور نحن الثلاثة فى فلك مستحيل ·

الفتاة : (تتنهد بحرقة تمثيلية) آه · (ضحك)

عجيب : ورأيى أن حبا مستحيلا خير من حب ممكن · ذلــــك أن الحب الممكن الى زواج ، والزواج الى عناء ومناهدة ونكد · ثم يجىء الأطفال وهم مشكلة ، يحملون اسم أبيهم دون حكمته ، وحمق أمهم دون جمالها · وكلما كبروا يدفعون أباهم نحو هاوية الشيخوخة بينما تجهز أمهم عليه · لذلك فالفراشة أعقل من كل بنى الانسان · من كل بستان زهرة ·

الأول : نحن على دين الفراشة ·

سالم : فتنهدت حتى انخلع قلبها ، واحترقت بلهبها وسقطت كومـــة رماد ·

أصوات : آه ·

سالم : عالم موحش ، وانسان وحيد ··

بهذا الأسلوب الشعرى يكشف ألفريد فرج جوهر مأساة الزير سالم ٠٠ فلا شك أن قناع الأسد الذى يرتديه المهرج يوحى بجوانب عديدة فى شخصية سالم ٠٠ منها الجانب التقليدى المتمثل فى الشجاعة والجرأة والاقدام ٠٠ والجانب الموحى بأن العالم ليس سوى غابة وأن الأسد مهما بلغ من سطوة وسيطرة فهو لا يزال يشعر بالوحشة والوحدة ٠ أما عن قناع الجنية الذى تلبسه الفتاة فيوحى الينا بأن العالم الذى ينتمى اليه سالم لا يرتبط ارتباطا كاملا بالأرض التى يعيش عليها الناس العاديون بل هناك لمسة من سحر صادرة عن ذلك العالم الذى يحاول كل منا خلقه فى خياله على طريقته الخاصة التى تتفق مع تكوينه الاجتماعى وكيانه النفسى ٠ ولذلك فالتجربة الجمالية التى يجتازها خيالنا تختلف باختلاف كل فرد منا ٠٠ ولذلك تتعدد أصداء المسرحية والايحاءات التى تثيرها داخلنا ٠ ويعترف سالم بأن كلا من الأسد والجنية يعتبران رفيقى سكته، ثم يتكلم بعد ذلك عن المستحيل الذى طبعت عليه حياته، وحياة أمثاله من الأبطال التراجيديين الذين لا تحتمل حياتنا العادية وجودهم طويلا لأن المعنى الذى يمثله وجودهم من الكثافة والثقل والعمق بحيث لا يتمشى مع التفاهة الروتينية والسطحية الفكرية التى طبعت عليها الحياة العادية للتقليديين ٠٠ فهو يشبه نفسه بالقمر الذى يريد أن يتزوج الشمس ولكنه لا يستطيع ٠٠ ونفس الوضع بالنسبة للشمس التى ترغب فى الزواج من القمر ولكنهما يدوران فى فلك واحد ومستحيل يمنع التقاء أحدهما بالآخر ٠٠ تلك هى الاستحالة الكونية التى طبعت عليها حياة الأبطال والتى لا يمكن التعبير عنها الا بلغة الشعر التى تستخدم الرمز والصورة والتشبيه والاستعارة والكناية ٠٠

ثم يستخدم ألفريد فرج الضحك المتكرر وراء كل مقطع من حديث سالم ثم تكرار لفظ « آه » للايحاء بالايقاع الموسيقى والوحدة اللحنية التى تعد من المميزات التى تضفيها الغلالة الشعرية على سياق الحوار ٠٠ وبعد ذلك يرد المهرج عجيب ليؤكد ما قاله البطل ويفرق بين الطريق الذى يسلكه التقليديون فى الحياة والطريق الذى يسلكه الأبطال ٠٠ ويعبر المهرج عن الطريق الأول بألفاظ العناء والمناهدة والنكد والحمق والشيخوخة وعن الطريق الثانى برموز الفراشة والبستان والزهرة ٠٠ وبعد الاستماع الى التناقض الحاد بين الطريقتين يكشف الزير سالم خاتمة المطاف بالنسبة له كبطل تراجيدى فيقول : « فتنهدت حتى انخلع قلبها واحترقت بلهبها وسقطت كومة رماد » ٠٠ وهو الذى سيحترق بعد ذلك

بلهب الانتقام ويسقط كومة رماد فى نهاية المسرحية ٠٠ بعد هذه الجملة تتردد الأصوات بلفظ « آه » فيختزل سالم جوهر المأساة كلها فى أربع كلمات : « عالم موحش وانسان وحيد ٠٠ » ٠

وتستمر هذه الغلالة الشعرية ملازمة لحديث سالم والمهرج عجيب بصفة خاصة ، لأن ألفريد فرج يستغلها فى اضفاء هذه الهالة الاسطورية حول بطله ٠٠ ولذلك فان كل الكلمات التى ينطق بها المهرج تبلور جانبا أو آخر فى حياة سالم ٠٠ فهو أحيانا يمثل جانب الجرأة والاقدام عندما لبس قناع الأسد وأحيانا أخرى يمثل الحكمة التى يرمز اليها وجـــود البطل :

عجيب : أنا صورة الرجل ٠ أنا الرجل المزيف ٠ أنا الطيف والخيال ٠ أنا حقيقة الحقيقة وهى أقوى من الحقيقة ٠ أنا لا شىء ٠ ومع ذلك فأنا جوهر ذلك الشىء الذى كان الا أنه غرق وراح فى النبع صباح اليوم (ينظر الفتاة قادمة) وعلى ذلك أخلى مكانى لمن هى أكثر منى فى اللحم والدم ٠٠

وهذه الألفاظ التى يستعملها المهرج والتى تبـدو متناقضـــة فى ظاهرها وعين الحكمة والحقيقة فى باطنها لا يمكن أن يعبر عنها الأسلوب التحليلى والشرح التوضيحى بهذا الايجاز ٠٠ ومن هنـــا كانت القيمة الدرامية للغلالة الشعرية لأنها توفر على المؤلف الكثير من المنحنيات الجانبية والتجـاعيد والأورام والنتوءات التى تؤثر على مراكز الثقـــل الدرامى والخصوبة الفنية فى المسرحية ٠٠

بعد ذلك تدخل الفتاة التى تمثل الجنية والعالم السحرى الذى قدم منه الزير سالم نجدها مرحة تتضاحك ثم تقوم بربط عصابة على عينى سالم :

الفتاة : أنا جنية بير السباع ٠ كما بحثت عنك ابحث عنى ٠ ان كنت حاذقا فامسكنى ٠ (تصفق وهو يطاردها) ها أنذا ٠٠ (تخرج ٠٠ تدخل جليلة ٠ تفاجأ ٠٠ تفكر ٠ تحزم أمرها)

ســالم : ان تحركت أنملة سأنقض عليك ٠

(لحظة ٠ جليلة تصفق ٠ ينقض عليها ٠ يجذبها من ذراعها بقوة العابث فتصرخ بينما يرفع عصابته بيده الأخرى ٠ فوجىء)

وينتهى المشهد عند هذا الحد الفاصل فى مجرى حياة البطل ٠٠ وكأن ألفريد فرج يقول لنا انه لو احتك العالم السحرى الذى تمثله

الجنية بالعالم التقليدى الذى تمثله جليلة زوجة أخيـــه كليب فهذا الاحتكاك هو بداية الطريق المأسوى الذى سيسلكه البطل ٠٠ لأنه صراع بين المعنى الميتافيزيقى لوجوده والكيان الاجتماعى لحياته ٠ ولا شـك أنه صراع مدمر يثير داخلنا الاحساس بالعطف والخوف ٠٠ وبناء على هذا ينقلنا الكاتب نقلة حادة من العبث الذى يمارسه سالم الى الجدية والصرامة بانتقالنا الى قاعة العرش بعد تغيير الاضاءة حيث نجد كليبا جالسا على العرش وسالم بين يديه وجليلة واقفة خلف كليب :

كليب : أتنكر ما قالته جليلة ، بنت عمك وزوجتى ؟

ســالم : لا ٠

كليب : كل كلمة ؟

ســالم : كل كلمة ٠

وبعدها يتغير مجرى الأحداث ويحكم كليب على أخيـــه الحبيب بالنفى عاما كاملا خارج المدينة لاقترافه هذا الاثم ٠ ويعبر كليب عن الصراع الذى ينهش صـــدره باسلوب لا نجده الا فى قصـــائد الشعر وفقرات الملاحم :

« ليس فى بلادى كلهـــا مثله رجلا ٠٠ هذا الأخ ، الصديق ، الفارس ، الرجل ٠ وأجدنى على رغمى واقفا ضده ٠ هيبة الملك تفرض ضد ارادة القلب ٠ ارحل عن مدينتى ياسالم سنة ٠ منفيا مشردا معذبا معاقبا على ما أقترفت ٠ وعـــد بعد تمام الســـنة بلا تأخير ، لأن أخـــاك سيقضى هو الآخر سنة موحشة ، منفيا فوق عرشه ، شريدا معذبا معاقبا على ما لم يقترف ٠ اذهب ٠ (يده على كتف سالم) وحيد كل منا وأعزل، كجناح بلا رفيق » ٠٠

ولا شك أن الغلالة الشعرية تلعب دورا هاما كلما تأزمت المواقف واحتدمت الأحداث لأن اللغة الخصبة المحملة بالرموز والصور والايحاءات المتعددة تساعد على بلورة الأزمة التى تمر بها الشخصية .. فلا يعقل أنتقوم الشخصية بشرح وتحليل أزمتها حين تكون فى حالة نفســية لا تسمح لها بذلك ٠٠ ولو قامت بهذا لأفسدت الأثر الدرامى المرجو من الموقف الراهن لأنها ستطفو به من العمق الدرامى الى السطح التقريرى وبذلك يحدث انفصام بين أبعاد الموقف وبين ما تنطق به الشخصية ٠٠ ولذلك فان الرموز والألفاظ ذات الأثر الدرامى الحاد والجمل ذات الصـــور المتعددة تقوم بالتعبير عن ثقل الأزمة التى تمر بها الشخصية ٠٠ وخير

مثال على هذا ما يقوله كليب بعد أن طعنه جساس بالخنجر وأحس بدنو أجله :

« أخى سالم . يا أمير تغلب من بعدى . قتلت غيلة . لا تصالح على دم أخيك بامرأة وكأس . لا تصالح على دم أخيك بمال أو جوهر . لا تصالح على دم أخيك بدم رخيص آثم . بحق شكة سلاح الخائن فى قلبى ، لاتصالح . بحق ما سقط الملك فى التراب ، لا تصالح . بحق قبضة الألم التى تسحقنى ، لا تصالح . أرق دما وأهتك ومزق ودمر وأبد ، لا تصالح . حرق قلوبهم كما حرقوا قلب يتيمتى ، لا تصالح . اسحقهم بأحر الغضب وحضيض الحزن وكل الضياع ، لا تصالح . لا تصالح . استغفر الله . الملك لله . أوصيك باليتيمة ، وأن تعرف ثمن أخيك . أيها الأحباب والاعوان والحجاب والجند .. أين ملكى ودولتى وصولتى الآن . تبا لكل زائل يزول .. ثم لا شىء » ..

ان الايقاع الرهيب الذى تحمله كلمات كليب ليعبر عن انسان يحتضر .. وقد يقول قائل : هل يمكن لانسان يحتضر أن يقول كل هذا الكلام ؟ والرد على ذلك أن واقع الفن يختلف عن واقع الحياة لأن الفن ليس بصورة أو نسخة من الحياة ولكنه اعادة تكوينها وتشكيلها لاضفاء المعنى على ما يحدث .. والمعنى فى كلام كليب ينبع من شقين : الشق الأول يتمثل فى المرأة والكأس والمال والجواهر والدم الرخيص الآثم ، والشق الثانى يتبلور فى السلاح والخيانة والملك الساقط والتراب والألم والحريق واليتيم والغضب والحزن .. ويفصل بين الشقين الايقاع المتكرر والصدى الرهيب : « لاتصالح » ذلك الايقاع الذى يرجح كفة الشق الثانى عن الأول .. ولقد اندمج الايقاع بالمعنى بحيث تضاعفت الكثافة الدرامية للغلالة الشعرية التى ستستمر فى المشهد التالى الذى سننتقل اليه بنفس الايقاع الحاد الذى يختتم به الفريد فرج الفصل الأول وفيه يعلم سالم بمصرع أخيه كليب على يد جساس :

صوت : (بعيد من الخارج) سالم .

عجيب : تأمل يا سيدى هذا المنفى الجميل . شجرة ونبع . ظل وماء وخمسة دنانير تكون الملك الى أقصى ما ترى من قفار بلا شجر !

الصوت : (أكثر اقترابا) سالم .

عجيب : وأخشى ما أخشاه أن يعفو أخوك عنا ، فيتبدله بنا الزمن وترجع لغم القصور . ألا يمكن أن نغضبه أكثر ؟

سـالم : تغضبنى ؟

عجيب : لا · الجنة تحت ذراعك فلا أغضبك ··

الصوت : (الآن واضح جدا) سالم · أميرى سالم ·

سـالم : (يقفز) من الهاتف فى الليل · بشير أم نذير ؟

(يضطرب الجمع · تتوقف الموسيقى · يخرج سالم ، يرقبه عجيب· سكون كامل ·· ثم يدخل سالم مترنحا) ··

سـالم : آه · يالدمعتين !

فالشجرة والنبع والظل والماء ·· كلها رموز تسخر منها الأنباء التى وردت بعد ذلك عن مقتل كليب ·· والتى فى نهايتها يقول سالم « آه · يالدمعتين » وهما كلمتان تحملان الكثير من الصراع والعذاب والألم والقلق والتوتر والعنف والانتقام ·· وبعد هذه الغلالة الشعرية التى كثفت كل هذه المعانى يأتى حديثه مع هجـرس ايذانا بالأحداث الرهيبة التى ستمر بها الشخصيات ·· وفى حديثـه نجد الصراع بين رمزى الطوفان والجسور يبلور المأساة كلها :

« هكذا انطلقت المأساة اذن · وتفجرت الأحقاد وتدفقت الدماء · ألم يكن فى وسع أحدكم أن يعيد الطوفان ؟ أن يقيم الجسور ؟ أن يدفع ذلك الخراب الشامل ؟ ألم يكن لأحدكم الحكمة أو البرء من الضغينة الى ما سيعم البلاد من دمار وفوضى وموت ؟ » ·

وعنـدما يرى ألفريد فرج أن الشخصية ستلقى بحديث طويل الى الشخصيات الأخرى دون أن تقاطعها ، فانه يدرك أن الحديث الطويل من جانب واحد يمكن أن يعوق تقدم الأحداث وتسلسل المواقف ولذلك فهو يستغل الغلالة الشعرية فى تجنب هذا الخطأ الذى يمكن أن يحيل الحوار الدرامى الى نوع من البيان المباشر أو التقرير التوضيحى الذى يلقى أمام الشخصـيات الأخـرى ·· ومن هنـا كانت الكثافة الشعرية والصور المتتابعة والايقـاع القوى الذى يمتاز به الحديث الطويل من جانب واحد ·· وقد يقول البعض ان طول الحديث فى حد ذاته لا يهم كثيرا طالما أنه مرتبط بالسياق الدرامى للأحداث من حيث القاء الأضواء عليها وتبرير وقوعها للنظارة ، وهذا منهج نقدى سليم ·· ولكن الأداة الموصلة لهذا الحديث هى التى تؤثر على الاسلوب الذى يصل به الى الجمهور ·· ولذلك فان هذا الحديث قد يكون مملا رتيبا لجنوحه الى التقرير والمباشرة مما يؤثر على القالب النفسى الذى حاول الكاتب أن

يصب فيه مشاعر الجماهير وبالتالى فانه يضعف الصلة الحية بين قاعة المسرح ومنصته وقد يكون الحديث زاخرا بالصـور الموحية والرموز القوية والايقاع الرصين النابع من تقطيع الجمل واختيار الألفاظ مما يمنح دفعة للأحداث بحيث يحس الجمهور أن عجلتها قد زادت سرعتهـا ٠٠ ولا شـك أن الغلالة الشعرية خير من يتحـكم فى سرعة دوران عجلة الأحداث طبقا لتوظيفها الدرامى فى خدمة الحوار والشخصية ٠٠ وهذه الغلالة تساعد الكاتب على ضبط سرعة الدوران طبقا لما يتطلبه الموقف حتى يصل بسرعتها الى القمة ثم ينحدر بعدها على السفح بعد أن يكون قد خفض السرعة لبلوغه مشارف نهاية المسرحية ٠٠ ولا شك أن حديث الرسول فى الفصل الثانى كان ضمن أجزاء الحوار التى كثفت حـدود المأساة التى وصل اليها البطل بلا أى أمل فى العودة ٠٠ اذ ان دوران عجلة الأحداث ليس سوى ايقاع عجلة القدر الرهيبة ٠٠ يقول الرسول:

« حدث شىء عجيب ٠ شىء مدهش ٠ ذلك أن الأمير سالم المغوار فى ألف ألف فارس جبار اقتحم مضارب بكر ومدينتهم بقصد أن يذيق الموت أطفالهم وعيالهم ٠ فما صمدوا لهجمته الشجاعة الا أقل من الساعة ، ثم انهارت صفوفهم وتفرقت سيوفهم وهربت أبطالهم وتبددت رجالهم ، فانطلق الأمير كالسهم الطائر الى بيوتهم بعزم حديد ورجال صناديد ، ففى لمح البصر كان بين نسائهم وشيوخهم يطعن فى الصـغار ويتجاوز عن الكبار ٠ صرخت الأمهات ، وتصدت له النساء بعويل وزئير ولكنه كان يأخذ الخمسة بضربة سيف واحدة ، وكل رجل من رجاله وقع على بيت أباد صغاره ٠٠ حتى صرخت أخته أسماء ، ويالهول عينيها ، تحمل على يديها رضيعا قتيلا وتصيح كالمجنونة « أين أخى الكافر ، أين أخى العربيد » ٠ فما أن رأته ورآها ، بصقت عليه ورماها بلسان لهب من عينه الساخطة وصرخت فيه : « ارفع سيفك عن أطفالنـا ألا يصيب ابن أخيك » ٠ فما سمع الأمير سالم مقالتها ، حتى كأن الدنيـا دارت برأسه ففقد السيطرة على فرسه ٠ وانطلق الفرس الجامح يدور حول نفسه كاعصار بقوة وعنف يائس ٠٠ واجتذب فى دورانه ألف فارس من حوله ، كأنهم كواكب شدت الى نجمه الدائر ، تدور وتدور معه ، كأن الجيش أصيب بالعمى ، أو انجذب بريح القدر ٠ ثم فجأة ، انطلق فرس الأمير سالم مصعدا الجبل بسرعة العاصفة وخلفه الجيش الصاخب ٠٠ الا أنهم لم يدركوه أبدا ويئسـوا من اللحاق به فقرروا العودة الى معسكرهم وسبقتهم أنا لأحكى لكم هذه القصـة العجيبة والواقعـة الفريدة » ٠٠

يتضح لنا أنه على الرغم من أن الحديث من جانب واحد ، فانه يحمل مقومات الحوار الدرامى لأن الرسول يقص علينا الحوار الذى دار بين أسماء وسالم أثناء عاصفة الانتقام الهوجاء ، والتى لا يمكن أن يقدمها الكاتب كحدث على منصة المسرح لاستحالة تنفيذها ومن ثم فانه يستعين بالغلالة الشعرية لكى تجسد للمتفرج أو القارىء حقيقة ما حدث .. فالحديث الطويل فى هذه الحالة يدفع الأحداث ويضغط على دورانها ويضاعف من سرعتها .. ولو فقد هذا الحديث خاصية الغلالة الشعريه لأصابت البناء الدرامى ثغـرة أو فجوة ناتجة عن الأسلوب المسطح فى التعبير الفنى ..

ونفس المنهج ينطبق على المناجاة الذاتية التى يلقيها سالم وحده فوق قمة مرتفعة وليس حوله غير النجوم .. ونلاحظ فى الجزء الأخير من المناجاة أن الألفاظ تبدو أمامنا وكأن الكاتب نحتها من الصخر .. يبدأ البطل بأن يسائل نفسه تعبيرا عن الصراع الذى ينهش داخله ثم تتوالى ألفاظ ورموز الصخر والشرر وبحر الدماء ونبع الماء وخفقات القلوب ودموع اليتيمة وملك الموت والراية السوداء :

« القصاص ؟ · أيرجع ميتا الا أن تتولانا معجزة ؟

أو تتفجر المعجزة بضربة سيف جبارة فى المستحيل كما ينقدح فى الصخر الشرر ؟ · أتتخلق فى بحر الدماء كما تتخلق الحيـة من نبع ماء ؟ ·

أو .. أفيمكن أن أقتـل وأقتل ، فلا يكون كليب من جـديد الى آخر الزمن ؟ · يا ضيعة الجهد والعمر والمخاطرة ، يا فساد كل الافعال اذن ، يا بوار كل النوايا وخفقات القلوب والدم ودموع اليتيمة والسخط والغضب والرفض والاقدام بسيفى منطقى وملك الموت تابعى والراية السوداء تاجى والقتل والقتال والروح والمهجة قربانى وضحيتى ..

نحن ندفع كل هذا ثمنا · يا نجوم السماء · يا منطلق الرياح والعواصف وشحنات المطر فى السحاب · نحن ندفع الثمن كاملا وافيا ، فأين أخى ؟ » ·

ومع كل هذا الضغط الدرامى الذى تمارسه الغلالة الشعرية لكى يعثر البطل على اجابة على أسئلته التى يطرحها على القدر فانه يظل حائرا دون جواب .. وهو يسأل هذه الأسئلة برغم أنه مدرك جيدا أن أخاه لن يعود ..

ويتبع ألفريد فرج نفس المنهج فى حديث الجنود فى مطلع الفصل الثالث حتى يتجنب الملل والرتابة والمباشرة فى التعبير وخاصــة فى الجزء الذى يتكلمون فيه عن عذابهم وبؤسهم فى حديث شعرى ينقصه الايقاع ٠٠ برغم أن الايقاع الدرامى لا ينقصه :

« عرفنا الخوف بالليل من لقاء النهار ، وخوف الليل من الجسد المرهق ليس بالسهد الذى يشكوه المترفون ، ولكنه استغراق تدهمــه الكوابيس البشعة ، نوم مفزع وغرق فى مستنقع العذاب ٠ عرفنا الخوف تحت لفح الرياح الحارة تلهبهــا الشــمس ، وروعة الصــدام العنيف بالسيف والرمح والدرقة ٠ كأن جبلا ارتطم بالجبل ٠ وويل لمن هو أقل فى الوزن ، ينخلع من فوق الجواد فاذا ألف حافر تمزقه ٠ وطعنة الرمح وضربة السيف وصيحة الخصم بوحشية كحفنة الروع تلقى فى الوجه ٠ وموت الصديق يوحى أخاه بالبنت والولد ، والغصة بعد ذلك قبــل ظلام النهاية » ٠٠

وتسود بعد ذلك الغلالة الشعرية أحاديث معظم الشخصيات حتى القصيرة منها وكأن المسرحية تحاول أن تنحى منحى الدراما الشعرية ٠٠ ورغم أن الغنائية كانت تغلب على بعض أجزاء الحوار الطويلة مما يعطل تدفق الأحداث فى بعض الأحيان لأن جمال اللغة فى حد ذاته كان يبهر ألفريد فرج ، فان الأحاديث القصيرة التى تعتمد فى تعبيرها على الغلالة الشعرية قد عوضت هذا النقص ٠٠ كما نجد فى رد هجرس على مرة :

مــرة : كان ذلنا نحن البكريين أيضا يا ولدى ٠ فالظالم ذليل كمــا أن المظلوم ذليل ٠

هجرس : ما أهون أن تقول ذلك وأنت آمن على عشــائك فى بيتك ، حر فى بلادك ، مشعل نارك فى ليلك ٠

ولكن ألفريد فرج سرعان ما يعود الى الأحاديث الطويلة كما نجد فى اعلان جساس لانهاء حالة الحرب بين بكر وتغلب ٠٠ ثم فى المناجاة الذاتية التى تلقيها جليلة من النافذة وهى متطلعة الى السماء تخاطب النجوم وتعاتبها لأنها أجبرتها على ظلم سالم ٠٠ ثم تتحداها وتعلن أنها ستقف لها بالمرصاد كالصخرة فى الريح ، على قلعتها الغالية الباقية ٠٠ ثم ترجوها لكى تحرس خطى ابنها هجرس حتى يصل الى عرش أبيــه ثم تختم مناجاتها بقولها : « والا أطفأت برقك الكاذب لعناتى ، وانتقام بانتقام » ٠٠

ويمكننا القول بأنه لو أهمل ألفريد فرج هذه الغلالة الشعرية لتحولت مسرحية « الزير سالم » الى مجرد عرض ساذج وتقرير مسطح يسرد فيه الأحداث التى وردت فى السيرة الشعبيه لهذا البطل الأسطورى ٠٠ وفى هذه الحالة فان اهتمامنا يتجه تلقائيا الى بطل السيرة وبالتالى ينصرف نظرنا عن بطل المسرحية ٠٠ وخاصة أن ألفريد فرج لم يضف الكثير من الأحداث والشخصيات الى مادته التى استمدها من السيرة الشعبية ولكنه أضاف الكثير من فنه ككاتب ذو حاسة شعرية تنظر الى الأحداث والشخصيات من الناحية الجمالية والفكرية فى آن واحد ، وليس من الناحية السردية الساذجة التى تعتمد على « الحدوتة » والتى تنهض عليها السيرة الشعبية عموما ٠٠ أو كما يقول الناقد الانجليزى ا٠م٠ فورستر فى كتابه « ملامح الرواية » :

« والحكاية — اذا أردنا تحديدها — هى عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمنى ٠ يأتى فيها الغداء بعد الافطار ، والثلاثاء بعد الاثنين والانحلال بعد الموت ، وهكذا ٠ وللحكاية ميزة واحدة : هى أنها تجعل المستمعين يرغبون فى معرفة ماذا سيحدث فى المستقبل » ٠٠

ويستأنف فورستر حديثه فيؤكد أن أى عمل فنى سواء أكان قصة أو رواية أو مسرحية لابد وأن يضيف القيم الجمالية الخاصة به الى مجرد الترتيب الزمنى الذى تعتمد عليه الحكاية ٠ يقول : « اذ يبدو أن هناك شيئا فى الحياة بجانب الزمن ٠ شيئا يمكن تسميته فى هذا المقام « القيم » ، ولا يمكن قياسه بالدقائق أو الساعات ، بل يقاس تبعا لشدته بحيث اننا اذا نظرنا الى الأحداث الماضية فانها لا تمتد أمامنا كسطح مستو ولكنها ستتكور على شكل قمم صغيرة قليلة تسهل رؤيتها » ٠٠

وينهى فورستر دراسته عن الحدث الدرامى وعلاقته بالزمن فيقول : « ما تفعله الحكاية هى أنها تحكى حياة فى الزمن ٠ أما ما تفعله الرواية بأكملها فهو أنها تشمل أيضا الحياة بالقيم » ٠٠

ولقد نجح ألفريد فرج فى استغلال الغلالة الشعرية فى اضافة القيم الجمالية التى جنبت المسرحية من أن تكون مجرد حكاية تحكى حياة فى الزمن ٠٠ أو مجرد عرض فلسفى بحت للفكرة التى تقول ان الزمن يسير فى اتجاه واحد ولا يمكن أن يتراجع لحظة واحدة الى الوراء ٠٠

فى مسرحية « على جناح التبريزى وتابعه قفة » استغل ألفريد فرج الغلالة الشعرية فى ابراز ملكة بطله على جناح التبريزى فى أن

يتعامل مع رمز الشيء أو صورته وكأنه يتعامل مع الشيء ذاته ٠٠ ولذلك تتميز الغلالة فى هذه المسرحية بالرموز الحسية والدلالات المادية التى تتفق مع روح ألف ليلة وليلة التى استوحاها المؤلف فى تأليف هـذه المسرحيـة ٠٠ وهو بهذا يتبع نفس المنهج الذى اتبعه من قبـل فى « حلاق بغداد » ٠٠ لأنه يستغل نسـيج هذه الغلالة فى التفريق بين عقليات الشخصيات وتكوينها النفسى وسلوكها الاجتماعى ٠٠ فهناك مفردات وتشبيهات واستعارات وصور خاصة تبلور كيان الشخصية من خلال النطق والتفوه بها ٠٠ وقد لعبت دورا حاسما فى رسم حدود كل من شخصيتى بطليه التبريزى وقفة ٠٠ فالغلالة الشعرية التى تغلف حديث التبريزى مليئة بالرموز والصور الدالة على شطحات الخيال وتطلعاته وانطلاقاته التى لا حدود لها بينما تتميز الغلالة المحيطة بألفـاظ قفة بالرموز ، والصور الموحية بالأفق المحدود ، والضحالة والواقعية المتشبثة بالممكن، والأحلام المتواضـعة ، وحب الحياة والمرح ٠٠ ويبدو هذا الفارق فى الحوار التالى بين التبريزى وقفة :

على : أطلق لتصورك العنان ٠

قفة : لا أعرف ماذا أقول ٠

على : ايهيه ٠ ألا تعرف كيف تقول : أنا فقـير وغلبـان والجوع كافر ودموع العيال ورمد العينين وحياة العدم ٠٠

قفة : هذا أحفظه جيدا ٠٠

على : صفات البؤس والشقاء ٠ جرب صفات القوة والسعادة ٠ قل أنا غنى وكريم ٠ عيالى أصحاء أقوياء ٠٠

وقبل ذلك كانت الغلالة الشعرية فى حوار قفة تدور حـول هذا المفهوم الواقعى الضيق للحياة ٠٠ ففى مطلع لقاء قفة بعلى نجده يقول :

قفة : (جانبا) كلما زدت فى وصف بلوتى ، زاد فى اطعامى ٠ (لعلى) والجوع كافر يا سيد ، مشيت ودماغى فى دموع العيال وصوات النساء ورمد العينين وحياة العدم ٠

على : آه آه آه ٠ أأكون فى بلد أنت فيه بهذا الشقاء ٠

قفة : أسعى فى مناكبها ٠٠ التقط الرزق ٠٠ (مستدركا) بالحلال ٠٠ (يتشمم ثم يميل على على يسأله بحياء) شواء ؟

على : ويشوونك يا مسكين ٠

قفة : (يكاد يبكى) دنيا ضيقة ورزق عسير ياسيد ٠٠ (يتشمم فتغلبه

شهيته ويسأل على بصوت خافت) محمر ؟ (يصيح) ويحمرونني يا ســـيد ٠٠

على : لا ٠ لا صبر لى على ذلك ٠٠ (يهم بشق ملابسه) ٠

قفة : (يمنعه) رويدك يا ســـيد حلفت بالله لا تشـــق ملابسك ٠ (جانبا) يحب الندب ٠٠ (لعلى) هون عليك ٠٠

ويحاول التبريزى أن يعلم قفة كيف يستعمل الألفـاظ البراقة التى تجذب الناس اليه وتجعلهم يســيرون فى ركابه بمحض ارادتهم ٠ ولكن قفة لا يستعملها الا باحتراف مصطنع لا يحمـــل نفس أصــــالة التبريزى لأن قفة يريد أن يصل الى هدف عملى من ورائها ، وليس لأنها تنبع من تفكيره وكيانه كما الحال عند التبريزى ٠٠ ولذلك فان الغلالة الشعرية عنـد ألفريد فرج تلتصـق التصـاقا وثيقا بكيان الشخصـية وخصائصها الذاتية ٠٠ والألفاظ والرموز التى تستعملهـا الشخصيات لها دلالات تبلور الشخصية وتطورها فى كل ما تنطق وتتفوه به ٠٠ لأن الغلالة الشـعرية لا تلعب دور الزخرف الخـارجى بل تنبع من نسيج المسرحيـة وتربط خيوطهـــا وتطور أحداثهــا وتبلور شخصيـاتها ولو اكتفت هذه الغلالة بالزخرفة اللغوية لصارت علة على البناء الدرامى لأنها ستجنح الى الغنائية والتطريب على حساب تطور المواقف وتسلسل الأحداث ٠٠ ويبدو أن ألفريد فرج لم يفرد لهذه الغلالة اهتماما خاصا بل ترك العفوية الدرامية تحكم سريانها فى شرايين العمل ٠٠ ورغم أنه استوحى مضمونهـــا من ألف ليلة وليلة الحافلة بالخيـال الشعرى والجمال الشاعرى ، فانه لم يترك العنان للغنائية السائدة فى ألف ليلة وليلة لأن روح الدراما لا تحتملها كثيرا ٠٠ فالدراما محـكومة بحتميات الخلق المتكامل وقوانين التفاعل العضوية ومقتضيات النسب الجمالية ٠٠ أما الغنائية فلا حكم عليها سوى مزاج المستمعين وشطحات الشاعر التى لا يحدها قانون أو نســبة أو حتمية ٠٠ وكثيرا ما وقع فى هذا الخطأ الكتاب الذين عالجوا المسرحيــة بالشعر من أمثـال أحمد شــوقى وعزيز أباظة ٠٠

وقد وفق ألفريد فرج فى الاستفادة بروح الشعر أكثر من الاهتمام بشكله الزخرفى ٠ ونحن نقصد بروح الشـعر تلك الكثافة الفنية التى تثرى اللغة ، وتضاعف من ظلال معانيها ٠ وتكثر من ايحاءاتها وأصدائها بحيث تمكن الكاتب المسرحى من أن يقول كثيرا فى كلمات قليلة مما يمنح المسرحية ثقلا دراميا يساعد فى تطور المواقف وبلورة الشخصيات ٠

ولذلك كانت نتيجة الصراع الدرامى بين التبريزى وقفة أن زحفت الغلالة الشعرية المثلة فى حديث التبريزى الى حديث قفة وبدأ فى استعمالها ·· ورغم أن استعماله لها لم يكن بمثــل أصالة التبريزى ، فان استعماله لها يدل على التفاعل الموجود بين الصراع الدرامى والغلالة الشعرية :

على : جرب أن تصفنى · من أنا ؟

قفة : شبندر شبندرات الدنيا كلها ·· على جنـــاح التبريزى صاحب قطارات القوافل السيارة وملك العمارات الطافيـــة على البحار السبعة ، عنده من الدر اليتيم ما لو اجتمع فوق بعضـــه لحجب نور الشمس ··

على : هكذا · ولكن ضع الكلام دائمـــا فى موضعه · لا تلق الكلام فى غير مناسبة ، فهذا ما يصنع الدعى لا الغنى ·· واقتصد ·

ولعل خير ما يعين قفة على الاقتصاد فى الكلام هو الغلالة الشعرية التى تجعله يصل الى هدفه دون اســـهاب فى الشرح والتحليـــل والتوضيح ··

والدليل على تفاعل الغلالة الشعرية مع التطور الدرامى أن نسيجها يميل أحيانا للخشونة والغلظة ، وأحيانا أخرى يجنح الى الرقة والنعومة والشفافية طبقا للموقف الدرامى وما يتطلبه ، أو بنـــاء على كيـــان الشخصية وسلوكها ·· فبينما نحس ببعض من الغلظة فى تقديم قفة للتبريزى بسبب التصنع البالغ فى استعمال الألفاظ لأنها لا تتمشى مع طبيعته وخاصة عندما يتكلم عن قطارات القوافل السيارة والعمارات الطافية على البحار السبعة والدر اليتيم الذى يحجز نور الشمس ، فاننا نحس بانفصام بين هذه الألفاظ والدلالات التى تكمن خلفها فى نفسية الشخصية ·· وكأن قفة يلعب دور البائع الذى ينادى على بضاعته التى لا يؤمن بجودة صنفها ·· ولذلك ينصحه أستاذه فى الخيال الشعرى بالاقتصـــاد فى الكلام حتى لا يبدو عليه الادعاء والزيف ·· مع مراعاة وضع الكلام فى موضعه وهو الأساس الأولى لتوظيف الغلالة الشـــعرية فى خدمة النص ·· ولذلك نجح على جنـــاح التبريزى فى التأثير على الأميرة عندما استغل الغلالة الشعرية بأسلوب ذكى لماح :

الأميرة : أيها الشاب ··

على : (ينحنى لها) غريب يا مولاتى يتمنى أن يخدمك بقلبه وبسيفه وبماله ··

الأميرة : أتعرفني أيها الشاب ؟

علي : نعم . أنت شمس النهار للمبصر ، وعطر الزهرة للمحب ، ولحن البلبل للشجي ..

الأميرة : (لجاريتها وهي تستند على ذراعها) عودي بنا الى البيت ..

بهـذا الأسلوب تؤثر الغـلالة الشعرية في مجرى الأحداث وتطور العلاقة بين الشخصيات ..

وأحيانا تجنح الغلالة الشعرية الى الاستفادة بالايقاع الذي يعتمد على التكرار والذي يقصد به الشاعر معنى معينا .. وهو تكرار نغمـة أو كلمـة أو جملة معينة توحي بالجـو العـام للقصيدة .. وقد استغل ألفريد فرج هذا التكرار الايقاعي ليقدم لنا صـورة ساخرة لحالة قفة النفسية عندما قام التبريزي بتوزيع كل ما ادخره قفة طيلة حياته على الشحاذين للظهور بمظهر السادة الكرام الذين لا يهتمون بالمال بينما قفة يندب حظه :

علي : (يعطي الشحاذين واحدا واحدا بالكبشة) لا تتنازعوا . ستجدون عندي حاجتكم .. (يطل كل شحاذ فيما بين يديه بذهول) .

صاحب الخان : (جانبا لقفة) هذه عطـايا يا ملوك . يعطيهم ذهب .

قفة : (بنبرة حزن ونبرة تأكيد) ذهب . ذهب .

شحاذ ١ : يعطي من غير عدد ..

شحاذ ٢ : عدد ..

خادم الخان : (جانبا) من أصحاب النعم الجزيلة ..

قفة : (بنبرة حزن ونبرة تأكيد) جزيلة . جزيلة .

علي : لا تتنازعوا . ستجدون حاجتكم ..

شحاذ ٣ : تجدون حاجتكم ..

صاحب الخان : (جانبا) لولا عنده شيء كثير ..

قفة : (بتأكيد ويحزن) كثير . كثير ..

صاحب الخان : ما كان أعطى ..

شحاذة ٤ : عنده كثير .

خادم الخان : (جانبا) عنده شيء كثير ..

قفة : كثير ..

فى مثل هذا الموقف نستطيع أن نضع يدنا على الخط الأساسى فى شخصية قفة وهو الخط الذى يمثل قفة الساخر المدبر الواقعى المتشبث بالممكن ٠٠ كل هذا عرفناه من الايقاع المتكرر من خلال الحوار دون أن تقوم شخصية أخرى بتحليل شخصية قفة لنا ٠٠ ولذلك فهو ينتقم لنفسه عندما تبدو أمامه فرصة الحصول على افطار شهى ٠ وفى هذه الحالة تلتحم الغلالة الشعرية بكيان الشخصية ونجد قفة يتكلم عن أنواع الأطعمة الشهية وكأنها تتجسد أمامه بالفعل بعد أن عاش طويلا على الوهم مع التبريزى ٠٠ وهذا التجسد من خصائص لغة الشعر التى تحيل المجرد الى ملموس ذى أبعاد متكاملة ٠٠ يقول قفة فى نهاية مشهد سوق المدينة وكأنه يخطب :

« أيها السادة ، بدل الشجار ، أسرعوا بالفطار ٠ سيدى أضعفه جوعه والسفر ٠ جيئونا بخبز رقيق أبيض ، بياضه حقيقى يرى بالعين، وبيض مقلى فى القشيطة يسمع طشيشه بالأذن ، وحمام مشوى نتأكد من وجوده بلمس اليد ، والحلويات ٠ لا تنسوا القطايف ٠ سيدى يحبها محشوة بالفستق الذى تجرشه الأسنان فتخبر عن صدق وجوده فى ثقة ، (يصيح أعلى) والزلابية بالعسل الأبيض » ٠

ويقدم لنا ألفريد فرج « بين الفصلين » أو « الإنترميتزو » كل الرموز والدلالات السائدة فى نسيج المسرحية ٠٠ من خلال الجراب الذى تخاصم على ملكيته اثنان ذهبا الى القاضى لكى يحكم بينهما فى هذه الخصومة ٠٠ ولعل ألفريد فرج يتبع فى هذا المنهج الذى يحتذيه مؤلف الأوبرا عندما يقدم بين الفصول « انترميتزو » يربط فيه كل الألحان التى امتدت فى نسيج الأوبرا الأوركسترالى دون رفع الستار حتى يستطيع الجمهور أن يركز على التكوينات الموسيقية والتراكيب الأوبرالية التى ربما لم يهتم بها كثيرا لانشغاله بما يدور فوق المسرح ٠٠ ولعل ألفريد فرج خشى أن يكون الجمهور قد انشغل بالفكاهة وروح الدعابة عن ادراك الدلالات الدرامية الكامنة وراء الرموز المنثورة خلال نسيج الغلالة الشعرية ٠٠ فأعاد تكثيفها فى « بين الفصلين » بحيث تمهد للفصل الثانى الذى تبدأ أحداثه فى بيت التبريزى ٠٠

ويحوى الجراب على كل ما يمكن أن يتخيله المرء طبقا لأحاديث الخصمين اللذين يرغبان فى إمتلاكه فيقول الأول انه وضع فيه مرودان من فضة ومكحلة من الذهب ، ومنديلا لليدين ، وشرابتين مذهبتين ، وشمعدانين وملعقتين وطبقا واحدا ومخدة وابريقين وصينية ، وطشتا وزلعتين ومغرفة وقصعة وامرأة قعيدة وجبة وبقرة لها عجلان وجملا

وناقتين وجاموسة وثورين وسبعا وثعلبين ومرتبة وسريرين وقصرا به قاعتين ومطبقا له بابان • ويحتوى الجراب أيضا طبقا للأول على حصون وقلاع ، وطيور وسباع ورجال يلعبون الشطرنج وحجرة ومهرين ورمحين طويلين ونمــر وأرنبين ومدينــة وقــريتين وأعمى وبصــيرين وقسيس وشماسين وقاض • أما الثانى فيدعى أن فى جرابه يوجد قصر خراب وبيت بلا باب وعشة للكلاب • وفيه للصبيان كتاب وشباب يلعبون الكرة وفيه خيام للعسكر وقصر شداد بن عاد وكور حداد وشـــبكة صياد وبنت حزينة وألف فارس •• وزرد وصفائح وخزائن سلاح وفيه للغنم مراح وبساتين وكروم وأزهار وتين وتفاح وصور وأشباح وقنانى وأقداح وعرائس ومغــانى وأفراح وهرج وصياح وأصــدقاء وأحبـــاب وأصـــحاب ومحابس للعقاب وندماء للشراب وطنبور ونايات وأعـلام ورايات صبيان وبنات وجوار مغنيات وقداحة وزناد وارم ذات العماد وخشبة ومسمار ومقدم وركبدار ومائة ألف دينـــار وايوان كسرى أنو شروان ، وأسوان وخراسان وألف موسى ماض تذبح أهل البهتان ••

هذه هى الرموز التى يكثفها الفريد فرج من خلال الغلالة الشعرية ويربط بداخلها كل الايحاءات والدلالات التى وردت من قبل خـــلال النسيج الدرامى •• ويضيق بنا المقام لتحليل كل هذه الرموز والايقاع الشعرى والسجع المتعمد •• ومع ذلك يجب علينا تحليل حديث القاضى لأنه المقدمة الطبيعية لفكر التبريزى وسلوكه بعد ذلك •• يتقدم القاضى ليتناول الجراب وهو يفحصه من الخارج ويقول :

« قضية نحس وخصمان زنديقان • هل هذا الجراب بحر بلا قرار أم هو كوكب جديد سيار (يضع يده فيه ويخرج شـيئين الواحد بعد الآخر ويعلنهما) كسرة خبز وزيتونة » ••

وهما رمزا الحياة كلها بالنسبة للتبريزى •• ومن هنا لا يوجد تعارض بين ما قاله الخصمان وبين الاكتشاف الذى قام به القــاضى •• لأن كل ما ذكراه هو نتيجة طبيعية لرمزى : كسرة الخبز والزيتونة •• ولذلك عنــدما يستهزىء قفة بعــد ذلك بعشاء التبريزى المكون من كسرة الخبز والزيتونة •• يقول له التبريزى معلما ومتفلسفا :

على : لا تستصغر أول العالم وآخره ••

قفة : (هازئا) نعم • نعم • عارف • أوله كسرة خبز وآخره زيتونة ••

على : زيتونة فى الأرض تنبت شجرة زيتون •

قفة : لا تنبت شجرة فى بطنى ••

علي : لأن بطنك كأرض المستنقع ، وعقلك كأرض صخرية ·

قفة : يعجبنى عقلى ·

علي : هذه الزيتونة فى بطن عمر الخيام تتحول الى دم يجرى الى القلب العظيم فيخفق بكل معنى عظيم · وفى بطن الماجد ابن سـينا تتحول الى نسيج من نسيج عقله الرائع وتلهمه كل فكر · أول العالم وآخره ، أصـله ومنتهاه ، زيتونة وكسرة خبز وعليهما تقتتل الأمم ، ويقوم العمران ·

ويتضـح من الحوار حول رمزى الزيتونة وكسرة الخبز الفارق النفسى والفكرى بين كل من التبريزى وقفـة ·· ولذلك فقد أخضـع ألفريد فـرج الغـلالة الشعرية لخدمة النص بدورانهـا حول الرموز الأساسية فى المسرحية وبلورة الشخصيات من خلال نظرتها الى الدلالات الكامنة وراء هذه الرموز ·· ومن هنا كان التفاعل بين الصراع الدرامى والغلالة الشعرية التى لم تفقد صلتها العضوية بجسم المسرحية ··

★★★

وهذا لا يعنى سوى أن روح الشعر تسرى بفاعليـة فى شرايين معظم الأعمال المسرحية التى كتبها ألفريد فرج ·· ولعل مصـدر هذه الظاهرة أنه يؤمن بأن الدراما والشعر هما شيء واحد ولو فقدت المسرحية روح الشعر المتمثلة فى الاقتصاد اللفظى والكثافة اللغوية والايحـاء المتعدد والومضات الحادة واللمسات السريعة واللمحات المؤثرة والمعانى الخصبة والتطور الدرامى ·· لو فقدت المسرحية كل هذه الخصـائص تحولت الى تحليل اخبـارى تقوم به الشخصيات عن نفسها أو عن المواقف التى تقفها أو عن الأحـداث التى تمر بها مما يهدد المسرحية بالتسطيح والمباشرة ، ولكن ألفريد فرج لم يترك قياده سلسا وراء بريق الغلالة الشعرية حتى لا تفسد الروح الدرامية للنص وتصيبه بنتوءات وأورام قد تضعف من حيويته الجماليـة بل أخضعها لحتميات الدراما ومقتضيات الشـكل الفنى ·· ونظرا لارتباط الغـلالة الشعرية الوثيق بقضية اللغة الدرامية وخصائصها فقد رأينا أن يكون الفصل التالى عن « لغة المسرح » عند ألفريد فرج ، بعد أن عالج الفصلان السابقان مفهوم المسرح عنده كلغة فنية درامية تمثلت فى معالجته لشخصيات أبطاله ، وفى توظيفه للغلالة الشعرية ·



الفصل الثالث

لغة المسرح

طالما ثار الجدل بين أنصار الفصحى وأنصار العامية على أن لغة المسرح يجب أن تكون بالفصحى التى حملت تراث العرب الينا من العصر الجاهلى حتى عصرنا هذا ·· وهى اللهجة الوحيدة القادرة على التغلغل فى نفوس العرب جميعا نظرا لاشتراك الأقطار العربية جميعا فيها ولاختلاف اللهجات المحلية التى تحتاج الى بعض الجهد لفهمها ·· وهى اللهجة الوحيدة الثابتة على مر العصور والأزمان من عصر امرىء القيس حتى توفيق الحكيم · أما اللهجات العامية المحلية فتختلف باختلاف المناطق الجغرافية وتوالى عصور التاريخ ·· وبالتالى لا يمكن للأعمال الفنية التى كتبت باللهجة العامية أن تصمد لاختبار الزمن اذا تطورت هذه اللهجة وتغيرت مدلولاتها وألفاظها ·

أما أنصار العامية فينادون بأن انطلاق اللهجة العامية وعفويتها فى التعبير عن الاحساسات والأفكار لأحسن دليل على أنها لغة الفن الأصيل ·· اذ ان اللغة ليست هدفا فى حد ذاته بقدر ما هى وسيلة للتعبير عما يريد الفنان أن يقوله ·· وتختلف وسيلة التعبير باختلاف ما يقوله ·· ولذلك يجب على الفنان ألا يتقيد بأحكام الفصحى التى تحد من انطلاق التعبير وقوته ·· بل يجب عليه أن يخضعها ويطوعها حتى ولو خرج عن قيودها وأحكامها الى نطاق العامية الدارجة حتى لا يصير عمله سجينا وراء قضبان الفصحى وبالتالى يبدو مشوها ممسوخا لعجز الفصحى عن نقله الى القارىء أو المتفرج كما أراد له الكاتب ، لأنها تقف حاجزا بين العمل الفنى والقارىء ولذلك تنقطع الصلة الجماهيرية بالأعمال المكتوبة بالفصحى ··

ولم يستطع أنصار الفصحى وأنصار العامية ان يلتقوا فى منتصف الطريق أو أن يجدوا حلولا لهذه المشكلة التى أوشكت ان تصبح تقلبدية وجدلية لا تخرج عن نطاق السفسطة ٠٠ ونسوا فى خضم الجدل أن هناك لغة خاصة بالفن أو المسرح لابد أن يتمثلها الكاتب المسرحى ويطوعها ويشكلها بدافع من كيانه الذاتى وبوازع من دراسته لتقاليد المسرح من عصر سوفوكليس واريستوفانس حتى عصر بيكيت ويونيسكو ٠٠ وأن على الكاتب المسرحى أن يوجد لنفسه معيارا خاصا للتعبير عن الموقف الذى يعالجه ، وأن يطوع أداة اللغة فى سبيل خدمة عمله ٠ ومن هنا تصبح المشكلة لغة فن أو لا فن وليست مشكلة فصحى أو عامية ٠٠ فالفن عموما له لغته الخاصة به التى يفرضها العمل نفسه دون فرض أحكام خارجية عليه ٠٠ والمضمون هو الذى يشكل اللغة ويطوعها ، فاذا تنافر معها عندما يفرض الكاتب على مضمونه لغة معينة فلا بد أن يحدث انفصام بين الشكل والمضمون والضحية الوحيدة لهذا الانفصام هو العمل الفنى نفسه ٠٠

يقول ألفريد فرج فى كتابه « دليل المتفرج الذكى الى المسرح » فى فصل « لغة الحوار » صفحة ١١٤ : « وانى أؤكد أن اللهجة العامية تصلح لغة للأدب كما أن الفصحى لغة عريقة للأدب ٠ ولكنى مع ذلك أحتفظ بحق التمييز التام اليقظ بين عامية بيرم التونسى الخالدة ، وعامية السوق ٠٠ بين فصحى توفيق الحكيم والمازنى وطه حسين وفصحى باب الحوادث فى أية صحيفة خبرية ٠٠

ان لغة الأدب ــ سواء أكانت فصحى أم عامية ــ لها شروط جمالية وتعبيرية ٠ ولغة المسرح لها غير هذه الشروط الأدبيــة العامة ، شروط خاصة أخرى كلغة لفن من نوع خاص ٠

يذهب بعض الباحثين الى أن الشعر أوفق للمسرح من النثر ٠ وبغض النظر عن صحة هذه الدعوى ، فانها تصــــدر عن نفس المفهوم القائل أن المسرح يقتضى لغة فنيـــة من نوع خاص ــ سواء فى اللهجة العامية أم الفصحى ٠

ان المسرح يقتضى لغـة ذات طـابع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف أو دوران ٠٠ بلا استطراد أو تطويل ، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة ٠ فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعانى فى مثل هذا اللون من التعبير » ٠٠

وما دام ألفريد فرج قد ارتضى لنفسه هذا المنهج فى لغة المسرح ،

فلنطبقه على مسرحياته ونرى الى أى حد نجح فى تطبيقه أو الى مدى لم يتمكن منه ولماذا ؟! والحدود التى أثبت فيها نجاح المنهج نفسه أو عكس ذلك ؟!

فى مسرحية « سقوط فرعون » وهى تراجيديا ذات مضمون تاريخى يدور حول مأساة اخناتون فرعون مصر .. ينسج ألفريد فرج خيوط اللغة على منوال ما خلفه الأقدمون من آثارهم الأدبية والشعرية ، مع اقتباس بعض المأثور من حكمتهم العريقة فى مواضعه ، وبحكم كونها تراجيديا نجد اللغة وقد لبست مسحة من الجدية المطلقة ، حكمتها نبرة آسية مهمومة ذات ألم مكتوم يتمشى مع مضمونها الجاد الرصين ومع أبطالها الذين لا يعرفون فى حياتهم سوى أداء الرسالة العظيمة الملقاة على عاتقهم حتى ولو كان فى ذلك حتفهم .. ولذلك تجاوبت اللغة مع الايقاع الخفى الموجود فى قصائد الشعر ، ومع الرصانة والجزالة التى يمتاز بها النثر الجيد ، لكى تخدم المضمون وتبرزه من خلال الكلمات الصريحة والدقيقة والواضحة التى تنقل المعنى نقلا مباشرا وتلقائيا الى المتفرج ..

ولذلك يضع المؤلف اللغة فى خدمة المضمون فور ارتفاع الستار حتى يضع المتفرج يده على مصدر الصراع ، ويتعاطف بعد ذلك مع شخصياته بعد أن عرف الخطوط الأساسية التى ستحكم سير السياق فى المسرحية دون مقدمات لغوية تعوق تقدم الصراع والتحامه .. نجد فى أول حوار بين الحفارين فى المنظر الأول المشكلة كلها متركزة فى كلام الحفار الثالث .. فلا نحتاج بعد ذلك الى التقصى الذى قد يشتت تركيزنا على خطوط الصراع الرئيسية :

الحفار الثالث : طبعا أنت تجزع لما أقول ، لأننا بدلا من أن نحارب كالشرفاء ونمتلك المستعمرات ونجلب العبيد كأجدادنا ، أعتق الملك العبيد ، فصار الرزق مناصفة بيننا وبينهم ويشمتون بنا ويقولون : غدا ينتصر قومنا وتصبحون أنتم عبيدنا . نعم . ففى بلادهم يقتل قومهم جنودنا على قارعة الطريق وتداس أعلامنا وتهدر هيبة ملكنا .. ملكنا الذى لا يحب الحرب ، ويقول آسيا للآسيويين ..

من الواضح أن اللغة التى اختارها الكاتب نابعة من المضمون المأسوى ذاته . وليس من الممكن أن يحولها الى العامية التى تعالج شئون الحياة اليومية العادية ولا ترتقى الى جلال التراجيديا .. وبحكم أن

المسرحية لا بد وأن يحكمها من اولها لآخرها نبرة معينة وجرس معين ، نجد ان هذه النبرة المأسوية الجادة المهمومه التى بدأت فى حوار الحفارين سوف تستمر وتمتد بطول المسرحية بحيث لا يحدث نشاز فى الايقاع.. حتى فى لغة الحوار التى يستخدمها المهرج ايمى فى المنظر الثالث ، نجد أنها تحمل نفس النبرة الجادة المهمومة برغم المسحة الكوميدية الغالبة عليها فى الظاهر والتى أراد بهـــا المؤلف تخفيف الجو المأســوى حتى لا يثقل على نفس المتفرج .. ولعل ألفريد فرج قد اســتفاد من اطلاعه على مسرح شكسبير فى هذا المجال .. اذ أن شكسبير قد اعتاد على ادخال عنصر المرح فى مآسيه من خلال شخصية المهرج حتى يخفف من وقع المأساة ويريح أعصــاب الجمهور المشــدودة وفى نفس الوقت يعــدهم نفسيا لاستقبال الفواجع القــادمة .. وقد هوجم شكسبير من الكتاب الكلاسيكيين من أمثال جون درايدن بدعوى أن شخصية المهرج لا تتناغم مع روح المأســاة ، وتلعب دور النشـــاز فى الايقاع العـــام للمسرحية ، وتخالف فى نفس الوقت المنهج الذى وضعه أرسطو للمسرح وقال فيه ان المأساة يجب أن تكون نقية متطهرة من كل شوائب الهزل والعبث .. ولكن الزمن وهو سيد النقاد قد أثبت أن شكسبير كان على حق برغم اختلافه مع ارسطو .. وعاشت مآسى شكسبير لكى يتذوقها الناس فى كل زمان ومكان . واندثرت مسرحيات مهاجميه من أمثــال جون درايدن وغيره ..

ولا بد أن نعلم أن دور المهرج ليس هزليا محضا بقصد الترفيه عن الجمهــور .. فان دوره من خلال استعمال لغة التلاعب بالألفاظ ، والضرب على الأوتار الحساسة والايماءات التى ترمى الى فواجع ســوف تحدث فى المستقبل ، ليؤكد أن دوره فعال فى المأساة برغم اختلاف اللغة التى يتعامل بها عن اللغة التى تتكلمها باقى شخصــيات المسرحية .. ولنعد الى مهرج ألفريد فرج المدعى أيمى ولندرس النسيج اللغوى الذى يشكل حديثه ، وهل يتمشى مع النسيج اللغوى العام أم يتنافر معه ؟

بك : (ينحنى) مرحى يا اخناتون .. يا نفرتيتى . كل عام وانتما فى فى خير عافية .

ايمى : (يزحمه) لم يحن دورك يا بك ، ابتعد . مولاى أحوج ما يكون لى هذا الصباح . فأنا اعددت ما يلزم له من السلاسل !

اخناتون : السلاسل ! وما حاجتى للسلاسل يا ايمى ؟

ايمى : لهؤلاء العمالقة يا مولاى . انظر . كيف ترانى الآن ؟
(يقف على يديه) .

اخناتون : (يضحك) أراك مقلوبا ٠

ايمى : وأنا أيضا أراك مقلوبا ، فكيف تعرف ؟

بك : اننا فى حاجة الى حكم ٠

ايمى : (يعتدل) هكذا ٠ ولكن اذا أصر أحدنا على رأيه وكان عملاقا فلا بد من تقييده بالسلاسل ٠ لأنه يصبح خطرا على فكر الانسان٠

يبدو من الأسلوب اللغوى لكلام المهرج ايمى أن هناك أوضاعا مقلوبة يجب أن تصحح قبل أن تنهار الدولة ٠٠ ولعل اشتداد الجدل حول الوضع الصحيح للحكم بين كهنة آمون وأنصار آتون قد أصبح خطرا فعليا على كيان الدولة ولن ينقذ الدولة من هذا التفكك سوى تقييد هذا الصراع ووضع حد له ، ومن هنا نجد أن المسحة الهزلية التى تطفو على سطح لغة المهرج ليست الا واجهة شفافة مرحة تحمل داخلها كل أقطاب الصراع ، وروح المأساة التى توشك أن تقع ٠٠ ولذلك لا نستطيع أن نضع أيدينا على تناقض بين نسيج اللغة المرحة للمهرج وبين النبرة الآسية الجادة المهمومة التى تحكم المسرحية من أولها لآخرها ٠٠

وقد ساعد النسيج اللغوى فى المسرحية ونبرته المهمومة الجادة فى تغليف الجو التاريخى والأسطورى بغلالة من الكآبة وتوقع المصير الذى يسرى فى وجدان المتفرج فيرى أنه لا فكاك للبطل من قدره الرهيب ٠ وهنا يشعر بالعطف على مصيره والرعب منه فى نفس الوقت ٠٠ وهى الاحساسات التى لا بد أن تثار فى نفس المتفرج فى مواجهة التراجيديا ٠ ولذلك تحولت نكات المهرج الصريحة الواضحة الى نبوءات فى رداء الهزل ٠٠ فأضافت بعدا يؤكد الخط المأسوى فى « سقوط فرعون » حيث وضع المؤلف كل عناصر التأليف المسرحى فى خدمته فلم يطغ أى خط آخر عليه :

اخناتون : هيا يا ايمى ٠ اعرض علينا بعض حيلك ٠ (ايمى يبكى) ماذا ؟ أهذه حيلة لاضحاكنا ؟ (ايمى يعول) ايمى ٠

ايمى : لم أعد أستطيع اضحاك مولاى ٠ سأتضور جوعا فى الشوارع ٠ وأختطف الأرغفة من الحوانيت ، والتقط الفتات من القمامة ، وأحرم رؤية من أحب ٠

اخناتون : تحاول اضحاكى بهذا العويل المقبض ؟ ٠

ايمى : عفوك يا صاحب الجلالة ٠ ولكنهم سخروا بى ٠ كذبوا على ٠

اخناتون : من الذى سخر بك ؟ من الذى كذب عليك ؟

ايمى : خـدم القصر يا مـولاى · يقولون انك أصبحت تتلذذ بالعويل وينشرح به قلبك ·

اخناتون : ويلك · (يهم بضربه) ·

على الرغم من أن المتفرج يضحك عندما يقول المهرج ايمى « يقولون انك أصبحت تتلذذ بالعويل وينشرح له قلبك » فان هناك نبرة آسية مهمومة فى ايقاع الألفاظ التى ينطقها المهرج توحى بالمصائب التى سوف تنهال على رأس البطل ومن يؤيده مثل التضـور جوعا فى الشـوارع واختطاف الأرغفة من الحوانيت والتقاط الفتات من القمامة وحرمانه من رؤية من يحب ·· وبعد أن يتنازل اخناتون عن العرش سيهيم على وجه فعلا ويتضور جوعا فى الشوارع ويلتقط الفتات من القمامة ويحرم من رؤية نفرتيتى زوجته الحبيبة وأبنائه منها الذين سوف يقتلون على أيدى الثوار ··

وكلما تقدمت بنا الأحداث فى المسرحية ، ازداد ايقاع تلك النبرة الآسية علوا حتى تكاد الألفاظ تتحول الى « مارش » جنـائزى يـودع الأبطال الى مقرهم الأخير أو الى مصيرهم الرهيب ·· ولذلك سيطرت الغلالة الشعرية ــ التى عرضناها فى الفصـل الثانى من هذه الدراسة ــ على النسيج اللغوى لما لها من صور موحية ورموز مكثفة وألفاظ ذات جرس وايقاع يؤكدان تلك النبرة التى سادت المسرحية كلها :

نفرتيتى : فى الليل كنت احس أن العالم حولى بئر سحيق · وأجلس فى الظلام وحدى أنتظر · ثم ينسكب فى روحى نداء باسمى خافت معذب · لا · لم أعد أسمعه · لقد مت · أنا ميتة · متى ستحنطون جثتى · ولكن حتى اذا كنت ميتة ، لـماذا لا أسـمعه ؟ ألم يعد ينادينى حبيبى ؟ ··

فنجد أن اللغة هنا تتكثف ويزداد ثقلها الدرامى فى ايحاءات الليل والظلام والبئر السحيق وانتظار الذى لن يأتى ·· ثم انسكاب الروح عند سماع صوت اخناتون الخافت المعذب ·· ذلك الصوت الذى انقطع بعد اعتزاله العرش وهيامه على وجهه ·· ثم احساس نفرتيتى بالموت الفعلى يدب فى جسدها ورغبتها فى أن تتحنط ·· فى هذه الحالات ينسى المتفرج أن هناك فصحى أو عامية أو ان هناك شعرا او نثرا بل هناك لغة للمسرح تمتاز بالحياة والنبض تسـتخدم الفصـحى فى اسـتعارة الألفاظ ذات الايقاع المهيب والجرس الجليل ·· ثم تستعين بخاصية الانطلاق والسلاسة التى تميز العامية ·· وتأخذ من الشـعر الصـور

الموحية والرموز المكثفة والايقاع الخفى الذى يدب فى خلفية قصائد الشعر وتستفيد من النثر بقيامها على الاسترسال المنطقى وتسلسل الجمل داخل رابطة تعتمد على السبب والنتيجة لتقنع المتفرج بالصدق الفنى لما يجرى على المنصة ٠٠ وبذلك أصبحت اللغة وسيلة الى غاية ولو تحولت الغاية الى وسيلة لأصبحت المسرحية مجرد أداة لابراز جمال اللغة ، وفى هذه الحالة تنتفى عنها صفة الكيان المسرحى المخلوق لذاته ٠٠

وعندما يهيم اخناتون على وجهه تعلو هذه النبرة الآسية المهمومة حتى تتحول الى جملة رئيسية فى مؤلف موسيقى تتعاون كل الجمل الفرعية فى ابراز امكانياتها اللحنية ، أو تأكيد جوانبها الهارمونية ، أو ايضاح أبعادها الأوركسترالية ٠٠ ولذلك تتحول اللغة عند اخناتون الى مرثية يرثى بها نفسه ويرثى بها الانسان الذى يحاول تأكيد ذاته دون حساب للظروف أو تقدير للملابسات حتى تصرعه قوى المصير فى ساحة القدر ويسقط كما يسقط كل الأبطال الذين يهبطون الى ساحة القدر لمنازلته :

اخناتون : (من الخارج) استيقظى يا أحزان الأرض السوداء ٠ اتخذى طريقك الى اخيتاتون ٠ واطرقى بقبضاتك جوانب التابوت العظيم٠ تسللى فى مسام جسدى واجرى فى دمائى ٠ اجعلى أنين الأرض أناتى وعويل الريح أنفاسى ٠٠

ومما ساعد ألفريد فرج على تطويع اللغة لخدمة أهداف المسرحية الدرامية ، وضوح الكلمات وبساطتها ، وقصر الجمل وتقطيعها بما يتناسب مع الموقف سواء أكان موقفا لينا أو عكس ذلك ٠ ولذلك اختلف النسيج اللغوى ليونة وتموجا للمقاطع والتراكيب طبقا لمقتضيات الحدث وحتميات الموقف ٠٠ وقد ساعد الوضوح المتفرج على التفهم السريع للمواقف ، ولم يدفعه الى الشرود بعيدا عن المسرحية المسترسلة استرسالا متصلا ٠٠ ولم تصادفنا فى الفصحى التى انتهجها ألفريد فرج التراكيب المعقدة أو الجمل الاعتراضية أو التراكيب الشرطية الطويلة٠٠ وتجنب أيضا الاغراب فى اختيار اللفظ بحجة الجزالة أو الفصاحة ٠٠ وهو فى هذا يتفادى الأخطاء التى وقع فيها خليل مطران فى ترجماته لمسرحيات شكسبير ٠٠ تلك الترجمات المليئة بالألفاظ المتحجرة والتراكيب الغريبة والجمل التى يحاول المتفرج أن يفك طلاسم معانيها فتكون النتيجة أحد شيئين : اما المعاناة التى لا يقدر عليها الا المتفرج المتمرس على السير فى كهوف اللغة وسراديبها أو الشرود الذى يسيطر

على المتفرج العادى ٠٠ وكلا الاحساسين المعاناة أو الشرود ليسا فى صالح المسرحية على أية حال من الأحوال ٠٠

ولا شك أن تأثير توفيق الحكيم واضح كل الوضوح فى لغة المسرح عند ألفريد فرج ٠٠ ويؤكد ألفريد تأثيره هذا بصراحة فى فصل « الفصحى فى المسرح » فى كتابة « دليل المتفرج الذكى الى المسرح » ص ١٢٣ عندما يقول :

« ولا يفوتنى هنا أن أنوه بالبساطة والسيولة المشرقة التى تتميز بها فصحى توفيق الحكيم ٠٠ حتى أن بعض الناس يظنون أن الحكيم يقصد بها وضع احدى قدميه داخل حدود اللهجة العامية ، ويعيبون عليه موقفه المتردد بين العامية والفصحى ٠ وهو فهم غير دقيق لموقف الحكيم الصحيح من اللغة ٠ فالحكيم يكتب للمسرح بالفصحى الصريحة لا شك ولا لبس فى ذلك - الا أن الحكيم قد أدرك بفطنته وخبرته وذكائه أن فصحى المسرح لا بد أن تتميز بموافقتها لمنطق اللغة المتكلمة «بفتح اللام» وببساطتها ووضوحها ٠ هذا الى ما يتميز به أدب الحكيم بوجه عام من بساطة آسرة وبعد عن التكلف والافتعال » ٠

هناك عيب واحد قد يقع فيه المؤلف المسرحى المتمكن من ناصية لغته ، ويدفعه اليه احساسه بأنه سيد الموقف بالنسبة للغة التى تمكن من تطويعها له فيستخدمها أداة مرنة قد تعبر عن كل الآراء التى يؤمن بها ككاتب مسرحى سواء خدمت هذه الآراء الموقف الدرامى أم لم تخدمه ؟! لأن جمال اللغة فى حد ذاته وعذوبتها فى نظر الكاتب ومرونتها بين يديه قد تغريه باللعب كيفما شاء وقد يؤدى هذا اللعب الممتع الى اضافة زخارف لا تفيد المسرحية أو أورام أو نتوءات قد تضعف من جمال شكلها وحيويته ٠٠ وقد وقع ألفريد فرج فى هذا الكمين عندما منح بيانا فصيحا ولسانا معبرا لبعض الشخصيات التى لا تحتاج اليهما مثل حور محب قائد جند الملك وحاكم منف البيضاء وهو رجل السيف الذى لا يلقى اهتماما الى قوة تأثير اللغة أو فاعلية بيانها٠٠ مما يتنافى مع حديثه الطويل الى اخناتون الذى ورد فى المنظر الثالث والذى وقف عقبة خفضت من سرعة الايقاع الدرامى وأثرت على استمتاع المتفرج به ٠٠

ولكن هذا العيب لم يؤثر على الجمال العام للمسرحية لتمكن ألفريد فرج من صنعة التاليف المسرحى وأسرارها ٠٠ فلم يجر وراء الجمال اللغوى على حساب رسم الشخصيات وبلورة المواقف ودراسة

العلاقات الحية بين الشخصية والموقف من خلال تسلسل الحوار وتطور الأحداث ..

أما فى مسرحية « صوت مصر » فيلجأ الكاتب الى العامية الصريحة لعفويتها وانطلاقها فى التعبير عن الانتفاضة الخالدة التى سرت فى كيان بور سعيد أيام العدوان الثلاثى عليها .. وكانت لهذه العفوية والانطلاقة ميزة وعيب فى آن واحد .. نجد هذه الميزة تكشف عن جوهر الشخصيات وسلوكها من خلال الحوار نفسه وليس من خلال توجيهات الاخراج .. ولذلك ينخفض عدد توجيهات الاخراج الى الحد الأدنى مما يجعل القارىء أو المتفرج يفهم ما يدور فى نفس الشخصيات وما يؤثر فى اتجاهاتها من خلال الكلمات التى تصدر عنها .. لا من خلال الانفعالة أو الحركة التى يرسمها الكاتب لتحديد اطار الشخصية.. ولكن عندما يجد الممثل أن الحوار هو الأداة الوحيدة لكشف أبعاد الشخصية فربما دفعه هذا الى التأكيد عليه مما يؤدى به الى الالقاء الخطابى والأداء الميلودرامى حتى يبرر للجمهور دوافع سلوكه .. وهنا تفقد الشخصية حيويتها وتتحول بالتدريج الى واجهة يتكلم من خلفها الكاتب .. وهذا ما حدث فعلا فى الحوار الذى دار بين عبد الله ومتولى وبين عطية ونجم وآخرين .. وهو الحوار الذى يعلو فيه الايقاع الخطابى للكلمات بعيدا عن نبرة المسرح المتأملة التى تقوم على الايقاع الحركى داخل الشخصية ..

ولقد وقع المؤلف فى كمين آخر نصبته له اللغة العامية بعفويتها وانطلاقها .. فلقد أدى تمكن المؤلف من اللغة العامية كأداة للتعبير الى مبالغته فى استعمال هذا الحق ككاتب مسرحى مما قاده الى عدم العناية برسم الشخصيات واصابة الحوار ببعض الأورام التى تؤثر على سير الحدث الدرامى .. أى أن العناية باللغة كان على حساب باقى عناصر الخلق الدرامى .. ولنأخذ الحوار الذى دار بين سعد وفاطمة أثناء دوران رحى المعارك فى بورسعيد :

سعد : انت هنا فى خط النار .. الجيش عايزك تعيش .. كلنا عايزينك وأنا عايزك يا فاطمة ، أنا عايزك تبقى مراتى ..

فاطمة : عايزنى أبقى مراتك . آه .. أنا قعدت سنتين مستنياك تقول الكلمة دى .. فاطمة . سعد عايزك .. داوقت لكن بعد ايه .. بعد ايه .. أنا كنت باشحتها منك الكلمة دى أديلى سنتين ..

سعد : أنا كنت باكون نفسى .. دخلى على قد حالى ..

فاطمة : أنا كنت عايزاك فقير ··

سعد : كنت مستنى ربنا يقدرنى وأجيبلك الشبكة ·· والمهر ··

فاطمة : كلمتك كانت شبكتى ·· ومهرى ··

سعد : ومستنى ربنا يقدرنى وأخليكى تسيبى شغلة التدريس ·· وتقعدى فى البيت ··

فاطمة : لو كنت بتصارحنى وتسألنى كنت قلت لك انى مش حاسيب المدرسة ··

سعد : كنت تتجوزى وتشتغلى ؟

فاطمة : فضلت ساكت ساكت ، وأنا باتعذب ·

سعد : وأنا كنت باتعذب يا فاطمة · أنا راخر كنت باتعذب ·

فاطمة : انت كنت بتتعذب بايدك كأنه شأنك لوحدك · وفاطمة دى ايه عشان تكلمها وتصارحها ؟ فاطمة دى وليه ·· وليه مظلومة لازم تستنى كلمة منك ولا تقدرش تقلك « يا سعد اتجوزنى » اسمع اذا كنت بتحبنى صحيح يا سعد اتجوزنى دلوقت دلوقت أهه ··

فاذا علم القارىء أن هذا الحوار يدور داخل المنزل بينما المعارك الرهيبة تدور خارجه بين شعب بورسعيد والمعتدين لأحس على الفور بانفصال الحوار عن الموقف الدرامى دون أى تبرير منطقى لذلك ·· وقد يقول البعض ان المؤلف قد حاول ابراز التناقض الحاد بين أهالى بور سعيد طلاب الحياة وهم لذلك يتكلمون عن الزواج والحب والشبكة والمهر ·· الخ أثناء المعارك وبين الانجليز والفرنسيين طلاب الموت ·· ربما نقبل هذا التعليل ولكن يظل عندنا الانفصال بين لغة الحوار وبين مكونات الموقف الدرامى ·· لا شك أن الحوار جميل ومسترسل ويكشف عما يدور داخل الشخصيات ·· ولكن عملية الاسترسال والكشف تلك لم ترتبط ارتباطا عضويا بالموقف برغم أننا لا نستطيع الفصل فى مجال الدراما بين الشخصية والموقف لأن الحدث وهو جوهر الدراما وعنصرها الأول والرئيسى ليس الا شخصية داخل موقف معين ·· ولكن اللغة عند ألفريد فرج فصلت بين الشخصية والموقف فى هذه المسرحية مما أبعد اللغة عن مجال الفاعلية الدرامية الى نطاق الزخارف اللفظية ··

أما فى مسرحية « حلاق بغداد » فنجد أن المؤلف لم يستخدم اللغة الفصحى الصريحة بمقوماتها المعروفة ·· وفى نفس الوقت لم يستخدم اللهجة العامية بعفويتها وانطلاقها ·· ولم يحاول أيضا المزج بينهما لكى يقترب من لغة الحديث الدارجة ·· ولكنه آثر أن يقف فى المنطقة التى تشترك فيها كل من الفصحى والعامية ·· بمعنى أنه حافظ تماما على صحة التراكيب العربية والقاموس الفصيح فيما عدا بعض كلمات قليلة استخرجها من اللهجة العامية لخدمة الموقف الدرامى ذاته ·· ومع ذلك فقد استخدم ما عن له من جوازات الفصحى الكثيرة ، وبخاصة ما كان ينسجم منها مع الأسلوب الذى تميل اليه الصياغة فى اللهجة العامية ··

ولقد اختـــار ألفريد فرج هذا الأسلوب لحوار مسرحية « حلاق بغداد » لأنه اراد أن يتيح للممثل أن يسكن أواخر الكلمات فيخيل لنا أنه يتحدث بلغة العامة الطبيعية :

شفيقة : اليـوم الجمعة · لا تلق بالا · أنا محسوبتك · كما تحب · لا أحد يرانى ·· أنا عبيطة ؟ · لقد جئت جريا تملأنى الفرحـة · طاش صوابى ·· فستان الخادمة من فوق فقط ·· أما تحته فقد أعددت لها فسـتانا أبيض كملاك ·· وسراويل · (تضحك فى خبث) دهنتهـــا من فوق لتحت بزيت الفل ·· نوارة العـرب ست البنات ·· زينة لفراش وزير ··

يوسف : أف اسكتى ··

شفيقة : (تســـتدرك) لكن بعينه وزير النحس ·· برميل الزفت · ينشك فى قلبه لا يعى · أنا ؟ حبيبتى تهدر عمرها فى تدفئـــة شيخوخة المنحوس ؟ ·

وفى مكان آخر تقول شفيقة ليوسف : « لا أدرى ؟ شباب هذه الأيام له حاجات هىء ·· هىء ·· » ثم تقول أيضا : « لا رجل ولا حاجة· ذا الحمال » ··

وفى موقف آخر :

يوسف : من بيت القاضى الى هنا ·· خطوة خطوة ورائك ، وراء البقجة القاضى ، ومن خلفه صاحب الشرطة ، وخلفهم الوزير والخليفة نفســه ··

شفيقة : يا خرابى · دعنى أضلله ·· سأقول له أنا العروس ··

يوسف : آه . (كالملدوغ) يا للسوقية . كل شيء ابتذل .. مقرف.

شفيقة : حاشاك أن تقول ذلك يا سيدى .

يوسف : لا مفر .. استعدى لملاقاة المصير !

شفيقة : لا أكون شفيقة ان ما ضللته . لا عرس ولا حاجة . خلاص . مسافرين وخلاص .. أنت وجاريتك وخلاص . بس .. (الباب يفتح فجأة ، فتقفز فزعة) آه .

ابو الفضول : (يدخل ويحط خلف الباب بقجة كبيرة جدا ، ويتنهد فى عمق) أين أنت يا ست ؟ دوختينى .

هكذا نحس بايقاع العامية التى تسكن أواخر الكلمات ولكننا لا ندخل فى نطاق العامية البحتة .. اذ أنه فى امكان الممثل تشكيل أواخر الكلمات فيحتفظ بمقومات وجرس الفصحى .. وقد يتساءل القارىء : وكيف يتمكن الكاتب من ابراز مسرحيته فى الاطار الذى يريده اذا احتملت أداء الفصحى والعامية فى نفس الوقت ؟ والاجابة على هذا السؤال تعتمد على أن ألفريد فرج قد قصد بذلك الى ترك حرية التعبير للممثل بالنبرة الفصحى أو بالنبرة العامية حسبما تقتضيه المواقف المسرحية أو طبيعة شخصيته .. وهذا يتطلب من الممثل وعيا أعمق وادراكا أكثر بطبيعة الموقف المتغير والمتطور من حين لآخر ولذلك يجب عليه مراعاة الانسجام والنعومة فيما يراه من انتقالات بين نبرة العامية ونبرة الفصحى .. وحتى لا يحس المتفرج بالانتقالة المفتعلة التى ربما قد تؤثر على الموسيقية المتدفقة فى الحوار وذلك باحداث نشاز قد يجرح اذن المتفرج ..

وقد يقول البعض ان هذا الأسلوب الذى توصل اليه ألفريد فرج ربما يصلح للمسرح بوجه عام .. لأنه يضع حلا فنيا لمشكلة الصراع بين الفصحى والعامية .. ولكننا نعود الى منهج اللغة المسرحية الذى انتهجناه فى أول هذا الفصل ونقول انه لا توجد فصحى أو عامية بالنسبة للمسرح ولكن توجد لغة درامية .. ولذلك نقول ان اللغة التى تصلح لمسرحية قد لا تصلح لمسرحية أخرى لاختلاف النسيج الدرامى نفسه .. وعلى هذا لا يمكننا القول بأن أسلوب اللغة الذى استخرجه ألفريد فرج من أجل هذه المسرحية يصلح بوجه عام .. اذ أنه لا يوجد تعميم فى المسرح خاصة والفن عامة ، يؤدى بنا الى وضع قواعد جامدة تقيد الفن ومقومات حياته المتطورة .. فكل عمل فنى يختلف عن الآخر كما تختلف بصمات الأصابع من شخص لآخر أو كما تختلف أوراق

الشجر عن بعضها البعض برغم أنها تنبت من شجرة واحدة ٠٠وما يصلح لعمل فني وينجحه ربما قد يفسد عملا آخر ويخرجه من ميــدان الفن كليــة ٠٠

نقول هذا الكلام لأن بيئة كل مسرحية تختلف عن الأخرى ٠٠ وألفريد فرج فى « حلاق بغداد » يصور بيئة عربيـــة وبنــاء على ذلك سيستخدم مصمم الديكور والملابس والمخرج والممثل الوحدات التشكيلية والزخارف والمؤثرات العربية المختلفة اطارا لهذه البيئة ٠٠ واذا استخدم المؤلف العامية البحتة لهجة لهذه البيئة لانفصلت عن مكونات البيئة ولأثرت على السياق الدرامى ٠٠ ولذلك فلا مفر للكاتب من استخدام اللغة التى تنسجم مع كل هذه المؤثرات العربية وهى الفصحى ٠٠ ولنأخذ حديث امين السر مع زينة نموذجا للتدليل على الدور الذى لعبته الفصحى فى ابراز البيئة العربية فى بغداد الخيالية :

امين السر : أخاصم أنا شبندر تجار بغداد ، أغنى اغنياء حاضرة الدولة جليس وأنيس الوزراء والأمراء والعظماء ، من يولى الولاة بكلمة ، ويعزلهم باشارة ، من يدعو الخليفة نفســه الى مائدته ، ويغدق الهدايا على الوزير ٠٠ الرجل العظيم ، المجيد ، الأبهة الرجــل بحق ٠٠ أخاصمه أنا من أجــل خاطــر امرأة لا فى العير ولا فى النفير ؟٠

ابو الفضول : (يداجى الأمين) أهذا يعقل ؟

امين السر : هه ٠ حتى هذا الأحمق لا يعقلها ؟ ٠

زينة : أنا التى ستخاصمه أم أنت ؟

امين السر : (بزهو) آه ٠٠ ولكن من الذى سيقدم أو يحفظ القضية ؟ ألست أنا ؟ من الذى سيحرك المتاعب أو يحبسها عن الشبندر ألست أنا ؟ فأنا اذن خصيمه ولكنك لا تفهمين ، اذا لزم أن أنبهك ٠٠ ومع ذلك ، هل يستطيع هذا القوى الغنى العظيم الجبار أن يؤذيك أنت ؟ أبدا ٠ لأنك لا تملكين شيئا ٠ ما أنا ، فما أسهل أن يؤذينى ، لأن عندى ما أخشى عليه ، وليس عندك ما تخشين عليه ٠ واضافة الى ذلك ٠٠ هل يصدق أحمق أو مخبول أنك أنت يا من لست فى العير أو النفير تداينين شبندر بغداد بألف دينار٠٠ وأن الشبندر ينكرها عليك ٠ كيف يعقل أن يتدانى الشــبندر

ويتصاغر الى الحد الذى يسمح له أن يسرق منك ألف دينـار ؟ اذا حق لى أن أسأل ..

ونظرا لأن المسرحيـة لا أصل لها فى التاريخ ولا تلتزم بتحقيق التاريخ وانما تستلهم الجو التاريخى بشكل عام كاطار لما يدور فيها من حوادث خيالية بما فيها من تهاويم براقة وحلاوة سرد نجدها فى روح ألف ليلة وليلة .. نجد أنها تفسـح مجالا لمصمم الديكور والملابس والمخرج والممثل لاستخدام المؤثرات العربية المختلفة التى تبلور هذا الاطار وتطويعها فى ذات الوقت للأسلوب العصرى ، ولأسلوب الحواديت الشعبية .. ولذلك هيأ المؤلف لهم الحوار واللغـة السهلة التراكيب التى تمكنهم من تطويعها على هذا المنوال ..

ولا شك أن لغة هذه المسرحيـــة هى الفصحى وان اقتبست من اللهجة العامية مالا يخرج عن جوازات الفصحى السمحة بشكل عام . وهى اللغة التى يراها المؤلف أنها تستلهم وتنسجم مع أسلوب الملاحم والقصص الشعبية القديمـــة ، وتوافق مزاج عصرنا هذا فى نفس الوقت .. وقد وفق ألفريد فرج فى تطويع لغة المسرحية بهدف خـدمة عناصرها الأساسية من بلورة للشخصـيات وتطوير للمواقف وربط عضوى بين هذه وتلك ..

أما فى « سليمان الحلبى » فقد اتبع ألفريد فرج نفس المنهج تقريبا باستخدامه نفس اللغـة الثالثة التى تحمل مميزات الفصحى من رسانة وجلال وتشتمل على خصـائص العامية من سـلاسة وتدفق . ولم يحس المتفرج طوال المسرحية بحاجز اللغة يقف بينه وبين ما يقدم على المسرح .. لسهولة تركيبها مما ساعد الممثلين على تطويعها حسب النبرة التى يقتضيها الموقف .. وكانت جمل الحوار قصيرة وحاسمة بحيث امتازت بالحيوية والايقاع المتدفق والجرس الموحى :

سليمان : نسيت اخطار الطريق بلقاء الأصدقاء ..

محمد : أوحشتنا .. ما أتى بك هذه الأيام السوداء ؟

سليمان : الحنين .. لا تسل عائدا الى القاهرة ما عاد بك ..

احمد : لم تعد القاهرة التى أحببتها يا سليمان .

عبد الله : احترقت حتى تفحمت .. وفر على قلبك الفرجة ..

سليمان : اسمت صوت ندابات ..

عبد الله : ستسمعه فى كل ساعة .. لا تنصت حتى لا ينقبض قلبك ..

سليمان : لا أطيقه ..

محمد : ما بك ؟ أنت مريض ؟ ..

سليمان : نعم ..

محمد : ما بك ؟ تكلم ..

أحمد : نعرضه على طبيب .

سليمان : لن أشفى ..

عبد الله : ما هذه الألغاز ؟ .. أخزى الله شيطانك ..

سليمان : دوائى عزيز ..

احمد : أيا ما كان ..

محمد : أنت تهزل كعهدنا بك ..

سليمان : لا ... لا ... هذه المرة لا ..

وهكذا تساعد اللغة الدرامية على ابراز ما يدور داخل البطل من صراع بسبب استخدام الجمل القصيرة ذات الجرس الموحى والايقاع الذى ينذر بما سوف يقع بعد ذلك . وقد استخدم المؤلف أيضا بعض الألفاظ المستعملة عند الجبرتى للايحاء بروح العصر ، ولاظهار القضية الفكرية على أنها جزء من كيان العصر ذاته :

حدايه : هوب . لا يتحرك أحد . النساء فى هذه الناحية . والرجال فى هذه الناحية . كل واحد منكم يخلع ما عليه من الملابس ويلقى بها على الأرض ، ويحمد الله أن حداية الأعرج شيخ منسر الناحية سيبقى له حياته ان أطاع ..

وفى مكان آخر :

حداية : سنرى .. هات البيرق يا ولد . والعمة . (غرس بيرقا فرنسيا مهلهلا فى الأرض ووضع قبعة فرنسية على رأسه) آه . الآن أنا سارى عسكر حداية .. سنرى من منكم يتباطأ فى تنفيذ أوامرى ..

وفى موقف آخر :

سليمان : ساقتل سارى عسكر الفرنسيس جنرال كليبر .

نجد أن ألفاظ مثل (شيخ منسر الناحية) « والبيرق » و « العمة » « وسارى عسكر الفرنسيس » كلها توحى بعصر الجبرتى ، وتؤكد أن

القضية الفكرية التى أقلقت حياة سليمان الحلبى هى جزء من التيارات السائدة فى ذلك العصر ٠٠ ولكن المؤلف لم يبتعد عن عصرية اللغـــة بالنسبة لنا أيضا ٠٠ بل كانت مزيجا موفقا خدم مقتضيات اللغة الدرامية التى لا يقدر عليها الا الفنان الذى تمثل تقاليد المسرح من اليونان القدامى الى عصرنا هذا ٠٠ فاللغة ليست زخارف يصطنعها الكاتب للتعبير عن أفكاره ومسرحه ولكنها عصارة خبرة طويلة فى ميدان المسرح المحلى والعالمى القديم والحديث ، تمتزج بكيان الكاتب نفسه وتصير فى خدمة قلمه كلما أراد أن يخرج الى الوجود عملا دراميا جديدا ٠

وبرغم أن اللغة كانت تتعامل مع مضمون قومى ، فانها ابتعدت عن النبرة الخطابية وخلت من الألفاظ الرنانة والكلمات الطنانة التى كثيرا ما نجدها فى المسرحيات الوطنية التقليدية ٠ وأثبت المؤلف أن التحليـــل الدرامى الهادىء بعيدا عن الجعجعة العالية الجرس يصـــــل الى نفس القارىء أو المتفرج بسهولة وسرعة ومن الممكن أن يصبح جزءا من وجدانه بعد ذلك ، لأن الدراما تتعامل مع الخالد فى الفن أما الخطابة فتعبر عن المؤقت والعاطفة الزمنية ٠٠ حتى فى أحرج المواقف وأدقها نجد التحليل الدرامى الهادىء يفسر أسباب مقومات اللغة التى تصدر عن الشخصيات :

محمد : لا تتعجل كل شىء ٠٠ انتظر ٠٠

سليمان : تنتظرون ٠٠ أى شىء تنتظرون ؟

محمد : ألا ترى الناس كلها فى ثياب الحداد ؟

سليمان : وما معنى ذلك ؟ ٠٠

محمد : معناه أن فى كل بيت قتيلا ذكراه لم تبرد بعد ٠٠ لابد أن يخلع الناس ثياب الحداد أولا ٠

سليمان : أهذا ما تنتظرونه ؟ ٠٠

محمد : نعم ٠٠ بالضبط ٠٠ السكينة بعد الحرب ٠٠

سليمان : السكينة تقول ؟ ٠٠

محمد : نعم ، وحصر احتمالات الموت على المشانق وبرصاص الدوريات فى الشوارع ٠٠ فى أضيق نطاق ٠ لقد منح هؤلاء الناس أمان الحياة ، وليس من الشرف أن نعلن الحرب الآن ولم يلتقطوا أنفاسهم بعـــد ٠

سليمان : أهذا ما يقول به المجاهدون الأبطال والشيوخ الأجلاء ؟ ٠

محمد : لا تسخر من المجاهدين يا سليمان ..

سليمان : تضنون بالحياة ؟ ..

محمد : بحياة الناس .. ألا تفهم .. ؟

سليمان : أهذه حياة .. تلك التى يحياها الناس ؟ ..

محمد : الحياة خير فى كل وقت ..

سليمان : لا .. فمن الحياة ما يفضله الموت ..

وقد يظن البعض أن النبرة الخطابية قد طغت على أحاديث سليمان الحلبى بحكم مناداته بالقتل الحاسم السريع والتضحية بالحياة كغاية فى حد ذاتها .. ولكن الدافع الى الارتفاع فى الايقاع هو الاندفاع والقلق والتوتر والصراع الناشب داخل نفسية سليمان نفسه .. ولذلك يمنحنا التحليل الدرامى الهادىء تبريرا كافيا للايقاع المرتفع الذى ربما يطغى فى بعض الأحيان على اللغة التى يتعامل بها سليمان الحلبى ولذلك فالكاتب لا يقصد القاء خطبة منبرية على الجمهور من خلال بطله القومى..

حتى فى أحاديث الكورس التى يفترض فيها مخاطبة الجمهور مباشرة وايضاح ما يحدث على المنصة والتعليق عليه وابراز الأسباب التى أدت اليه نجد أن التحليل الدرامى الهادىء مازال مسيطرا على الموقف .. وهنا تبرز أهمية الكورس عند ألفريد فرج لأنه يلقى الضوء على ما يدور داخل البطل من انفعالات وتفاعلات وهواجس وأفكار وخواطر .. الخ ... وبذلك تبدو العلاقة العضوية بين تصرفات البطل على المسرح وانفعالاته النفسية واضحة جلية تمكن للتسلسل الدرامى من أن يتدفق فى سهولة ويسر ولذلك كان البناء العام للمسرحية خاليا من الأورام والنتوءات التى تضعف من حيوية العمل الفنى .. وكانت اللغة هادئة سلسة لم تطغ على الخط الدرامى العميق لبعدها عن الخطابة الرنانة التى ربما تؤثر على المتفرج أثناء وجوده بالمسرح ولكنها تنتهى بخروجه منه .. أما التحليل الدرامى العميق فيسرى فى وجدان المتفرج ويصير بعد ذلك جزءا من احساسه الحى تجاه هذا المضمون :

(الكورس فى مشهد محايد)

الكورس : سليمان الحلبى .. اسم ليست له رنة مميزة بعد . قال الشيخ الشرقاوى : من ؟ فأعادوا عليه : سليمان الحلبى . قال : من ؟ واحتشدت فى مخيلته ذكريات سنين خلت ، خالط فيها شباب العرب من كل صنف ، ولقنهم فضائل العلم فأعادوا عليه : سليمان الحلبى . قال : من ؟ وقد أدهشه أن يطرق بابه فى هذه

الأيام العكرة مريد ، كما كان يحدث فى الأيام الحلوة الخالية ٠ فقالوا له : ســليمان الحلبى ٠ قال : من ؟ يستغيث بفطنته أن تهديه لسبب هذه الزيارة العجيبة المفاجئة ، فيتهيأ لها بما يناسبها من التحفظ أو الترحاب ٠ ولكن فطنتــه لم تسعفه ، فردد وهــو ذاهل عن خدمه : من ؟ وأعادوا عليه : سليمان الحلبى ٠ سليمان الحلبى ٠ سليمان الحلبى ٠ (يتكرر الاسم همســا بينما أفراد الكورس يستأنفون الكلام) ما معنــاه ؟ ليس له رنين نعــرفه ٠ لا رنين الذهب الابريز ، ولا رنين الفضة الصافية ، ولا البرونز المدوى ، ولا الصفيح الجعجاع ٠ ذلك أن عملة جـديدة لم يخبر رنينها بعد سلطان أو شحاذ ، لص أو شبندر تجار ، شــاعر أو مفذلك ، مستعمر متأله أو عبد ذليل ٠ رنين سيدهش العقــول فيما بعد ويطيش الصواب ٠ بهتت لها الرجال وصرخت النساء ٠ تصدت له الأبطال ، وتصدت به الأبطال ٠ أطلقه الحب ورجعه الحقد ٠ وهكذا صهرته نوازع العار ونوازع الشرف ٠ ولم يكن أحد فى الشرق قد اختبره بعد أو تخيل معدنه ٠ لذلك هز الشيخ الوقور رأسه فى غير معرفة وسألهم : مــن ؟

فأعادوا عليه من جديد (جميع الكورس) : سليمان الحلبى ٠
(ظــلام)

ورغم أن الفريد فرج قد صبغ لهجة بعض الشخصيات بنبرة البلاد التى أتوا منها كما نجد فى شخصية ينى اليونانى صاحب المقهى ٠

ينى : كافى خبيبى ؟ ٠٠

حداية : (يحدجه أولا) هاها ٠٠ أعفيناك ٠٠

ينى : ما على غرامة ٠٠ ما أنا ابن عرب ٠٠

حداية : الله ٠ قلنا أعفيناك ٠٠

ينى : شيشة خبيبى ؟ ٠٠

فان المؤلف قد فعل هذا على سبيل تخفيف الوقع التراجيدى للمأساة ومنح المتفرج فرصـــة لارتخاء أعصابه حتى يستعد للأحــداث المأسوية التى ستحدث بعد ذلك ، ولكنه لم يطبق هذه اللهجة على شخصية بطله ولم يجعله يتكلم باللهجة الشامية بحكم مقدمه من حلب ٠٠ اذ أنه لو فعل هذا لحدث انفصام شديد بين عنصر المأساة فى نفس البطل وبين اللغة الدرامية أو الاداة المعبرة عن هذا العنصر ولتحولت شخصية البطل الى مسخ لا اطار له أو كيان محــدد ٠٠ ولذلك كانت الفصــحى بجــلالها ورصانتها حتمية مفروضة على المؤلف لكى يجعلها أداة التعبير عن بطله ٠٠

أما فى مسرحية « الفخ » القصيرة المثيرة فنجد أن خشونتها فى كل من الشخصيات والمواقف هى التى فرضت على مؤلفها فيما يبدو أن يختار الصعيد مكانا لأحداثها ، وأن يثبت لهجة الحوار الصعيدى — لأول مرة — فى نصها المكتوب ·· فاللهجة هنا كالمكان ليست اطارا لموضوع المسرحية وانما جزء من صميم نسيجه ·· ولذلك لعبت اللهجة الصعيدية دورا فعالا وحيويا فى تبرير النسيج الخشن القاسى العنيف الذى امتازت به المسرحية :

العمدة : اجفل الباب يا جودة ·

جودة : يابوى دنيا ساجعة تنشف العضم ·

العمدة : التجيته · ؟

جودة : أيوه ·

العمدة : فى مطرحه ؟

جودة : أيوه ·

العمدة : جلت له ؟

جودة : جالى جاى فى نص الليل ·

العمدة : والاشارة ؟

جودة : ع يعوى علينا كيف الديب ·

العمدة : جعمز هنا · (جودة يقعد على الأرض ويضع بندقيته جواره) كيف حاله ؟

جودة : الضبع زى ما هو · جاعد فى الجب سلطان مطرحه ·

العمدة : جرب السهراية ·

جودة : (يقرب مصباح البترول) جالى : حضرة العمدة عايزنى ليه الليلة ؟

العمدة : وانت ·· معارفش ليه ؟

جودة : آنى تابعك ليل ونهار كيف ضلك · لكن من ساعة ما دخلت المركز عشية وانت متغير كده ·

العمدة : صح ·

وهكذا توحى خشونة اللهجة بخشونة الأحداث التى ستقع بعد

ذلك ٠٠ وهنا يستحيل الفصل بين اللهجة وبين النسيج العام للمسرحية فهى ليست زخرفا أو اطارا ولكنها تسرى فى النسيج سريان الخيــوط المشكلة له ٠٠

أما فى مسرحية « بقبق الكسلان » فيتبع ألفريد فرج منهج اللغة الدرامية الذى اتبعه من قبل فى « حلاق بغداد » وحافظ فيه على صحة التراكيب العربية والقاموس الفصيح ، فيما عدا بضع كلمات قليلة ٠ ولكنه مع ذلك استخدم ما تيسر له من جـوازات الفصــحى الكثيرة ، وبخاصة ما كان ينسجم منها مع الأسلوب الذى تميل اليه الصياغة فى اللهجة العامية ٠٠ وكان اتفاق معالجة اللغة بين « بقبق الكســلان » و « حلاق بغداد » صادرا عن اتفـاق المضمون فى كلتـا المسرحيتين حيث يعالج أحداثا تدور فى بغداد الخيالية ٠٠

وفى مسرحية « بالاجماع + واحد » القصيرة نجد الفصحى تفرض نفسها فرضا بحكم المضمون الذى يعالج أحداثا على المستويين القـومى والعالمى ٠٠ وبالتالى كان على اللغة أن ترتفع الى نفس المستوى والا حدث انفصام بين أداة التعبير والمضمون المعبر عنه وفى هذه الفجوة يسقط العمل الفنى جثة لا حراك فيها :

الصحفى : الأمل فى خير عميم ، وعدل عميم ٠٠ الأمل حيـــاة القلب والعقل ٠ الضمير والارادة ٠٠ الكنز الثمين ٠٠ أنا أقول لهم لن تجـــدوا فى كهوف الليــل فى باريس ، ولا فى أنات الفنــانين التجريديين فى أوروبا ٠٠ لن تجدوا فى دهاليزالميكافيلية السياسية، ولا فى شحنات الأسلحة الغربية ، ولا تحت راية العسكر المرتزقة فى الكونجو ٠٠ ولا فى مغاور البورصات ولا فى خزائن البنـوك السرية المظلمة ٠٠ ذلك الأمل المشرق فى القاهرة وارادة التقـدم وحب العدل والتصميم على السلام ٠٠

ولكن تمكن الكاتب من ناصية الفصحى أدى به الى الوقوع فى نفس الكمين وهو الاسترسال فى السرد واللهث وراء الجمال اللغوى على حساب الجمال الدرامى للمسرحية ٠

ولقد التزم ألفريد فرج بالعامية الصريحة فى مسرحية « عســـكر وحرامية » لأن مضمونها الاجتماعى الهزلى الشعبى يفرض ذلك والذى حذا فيه المؤلف حذو الريحانى فى ثلاثة أشياء : الكاريكاتير الاجتماعى الصارخ ، وبساطة النقلات ، والتوسل بمفارقات الكوميديا والميلو دراما الشعبيتين الساذجتين ، المستلهمتين من فن بهلوان السيرك والهزليـات

الشعبية الدارجة ·· ولذلك أصبحت العامية هى الأداة الوحيدة المعبرة عن مثل هذا المضمون ·· ولكن ألفريد فرج استغل امكانيات التعبير بالعامية لبلورة الشخصيات وابراز الفروق الاقتصادية والفوارق الفكرية والدوافع الحسية بينها ·· فنجد أن مستويات العامية تختلف من فهيم نبيه نزيه أمين الشاب المثقف الطموح المخلص الذى يعمل كاتبا فى ادارة المشتريات فى أحد فروع المؤسسة الاستهلاكية ·· الى أحمد المليان متعهد توريد الخضار الانتهازى المستغل والجشع والجاهل الغبى فى ذات الوقت الى ميمى الفتاة التافهة السطحية التى تعمل كسكرتيرة لمدير الادارة وابنة أخته فى نفس الوقت ·· الى توفيق السالك سكرتير الادارة الانتهازى الأنانى الذى يحاول استغلال كل فرصة لمصلحته الخاصة ، الى المفتش الذى يرحب بالرشاوى طالما ان أحدا لا يرى شيئا ، الى نخلة سكرتير المفتش الذى يقوم بتدبير الرشاوى من أجل المفتش ·· الى زينات موظفة الحسابات التى تحاول انتهاز كل فرصة للايقاع بأحمد المليان فى شباكها نظرا لثرائه الفاحش وانتهازيته البالغة ·· الى العريان الذى يعمل تابعا لأحمد المليان والذى يجسم الغباء والهمجية البالغة ··

تختلف مستويات العامية بين كل هذه الشخصيات بسبب اختلاف الطبقات الاجتماعية والامكانيات الاقتصادية والمستويات الفكرية والتكوينات النفسية والعوامل الوجدانية ·· الخ من النتائج المباشرة للفرق الموجودة بين البشر ·· ولنأخذ نموذجا للهجة العامية عندما تعبر عن الاخلاص والصدق وحب الناس جميعا :

فهيم : ···· أكبر حلم بيخطر للانسان ساعة ما يتولد له ابن والا بنت ·· ساعتها بيشعر بأنه بيدى طفله للمستقبل المجهول ، وبكل قلبه يتمنى ·· وهو بيسميه · أبوك سماك محاسن ، مش شيفروليه · أبويا سمانى فهيم مش شقة بحرى · الناس بتسمى سعيد وشريف ونزيه وأمين وعفيف وعبد الحق ·· مابتسميش حرامى ونهاب ومحتال ومرتشى · آدى أحلام الناس أما توفيق فاللى شاغلاه المكايد مش الأحلام ··

يناقض هذا النموذج المستوى الذى يتكلم عليه أحمد المليان متعهد توريد الخضار · وتعبر لهجته العامية عن الانتهازية والجشع وتتركز أقصى أمانيه فى اشباع حاجاته المادية الى أبعد حد ممكن وذلك باستغلال الطرق المشروعة وغير المشروعة فى تحقيق ذلك ·· ويصل هذا التعبير الى قمته فى المونولوج المباشر الذى يلقيه على الجمهور :

المليان : كل من كان · وله طريقــه انت يا توفيق مخــك كبير ، واكتصادى · وأنا غنى · أهو باع المدارس والمفهوميــة والعــلام اللى على أصوله زى توفيق السالك ده ·· عمره ما يتغنى · ربنا خلقه عشان يشتغل للغنى ويزيده غنى ·· موظف يعنى · رسماله العقل · يشــغل عقله ·· يزيد فى العقلانيــة الغنى بقى كل ما يشغل فلوسه · يزيد فى الماليــة · ده يزيد · وده يزيد · انما عمر المتعلم ما يتغنى ، ولا عمر الغنى يتعلم · آه · أهو آنى من غير توفيق ده أتغنى برضه · أصل الغنى مش محتاج حساب ولا حواطة · والسوق ياكل فلوس يطرح فلوس · عمره ما كل علام وطرح فلوس · السوق عايز اللى قلبه جامد ومدب اللى زى حالاتى · ولا فيش يجمد القلب الا ضلامة المخ ·

وهكذا يستعمل الكاتب الألفاظ العامية التى تدل على مســـتوى الشخصية التى تتكلم سواء كان مستوى اقتصاديا أو فكريا أو اجتماعيا · ومن هذه الألفاظ على سبيل المثال (اكتصادى ـ المفهومية ـ العــلام ـ العقلانية ـ المالية ـ حواطة ـ مدب ـ ضلامة المخ) ·· ومن هنا كان الدور الفعال الذى لعبته اللغة فى ابراز مصادر الصراع بين الشخصيات والمبررات الخلفية له ســواء أكانت رواسب اجتمــاعية أو تطلعــات اقتصادية ·· الخ ··

ولننتقل الآن الى دراسة لهجة ميمى سكرتيرة مدير الادارة وبنت أخته وهى الفتاة التافهة السطحية التى لا ترى فى هذا العالم ســـوى المظاهر الخادعة ·· ويتركز طموحهــا فى العيش على مســتوى الطبقة الارستقراطية ·· ولذلك تتميز لهجتها بتقليد بنات تلك الطبقة واستعمال الألفاظ والتعبيرات الدارجة فى كلامهن وهى تظن بذلك أنها بلغت أقصى أمانيها ، وتحس فى نفس الوقت أنها من طينة غير طينة هؤلاء الكادحين الذين يعملون حولها :

ميمى : عنده عربية · ماعندكش · ساكن ع النيــل · انت فى زقاق سد · جنتلمان · انت جلف اتعينتم فى يوم واحد ، لــكن هــو رئيسك ··

فهيم : صحيح ·

ميمى : صحابه ناس شيك · انت صحابك مين ؟ اعترف انك حاقد ·

أما لهجة توفيق السالك وطريقة تفكيره فتقترب من مستوى أحمد المليان مع فارق بسيط هو الخبث والدهاء والجشع القائم على أســاس

دراسته بالجامعة وعلمه بشئون السوق . فهو يضع علمه وخبرته فى خدمة أغراضه الانتهازية وفى خدمة أهداف أحمد المليان الذى يمده بالرشاوى اللازمة حتى يعيش على المستوى الاقتصادى المرتفع الذى يحاول الحفاظ عليه بكل قوة وأنانية وخبث .. ولذلك فان لهجته تنضح بكل هذه الآمال والرغبات الخفية وغير الخفية فى تحطيم فهيم نبيه الذى يقف بشهامته واخلاصه وأمانته عقبة فى سبيل تحقيق ما تصبو اليه نفسه الخسيسة :

السالك : أعمل فيه ايه ؟ خطة جديدة تكسره فى غمضة عين قبل الانتخابات ويركب فوق دماغنا . خطة مبتكرة لا اتعادت ولا انكشفت .. خطة ..

المليان : ناصح ..

السالك : قررت أنزل له ميدانه ، وأدبحه بسلاحه . حرب الشكاوى كل ما يبعث شكوى ، أبعت أنا أربعة .

المليان : (يقاطعه منزعجا) فى آنى ؟ .

السالك : فيك انت ، وفى مدير الادارة ، وفيه هو ، وفى أنا كمان ..

المليان : يادى ..

السالك : وجيت لافف على مدير المشتروات ذاته ، طويته وهيجته وحرضته يخلى مسئولية ويروح رازع راخر سبع تمان شكاوى ..

المليان : (استولى عليه الذعر) فى آنى ؟ .

السالك : فى الكل .. وقام هابد أمر ادارى مستعجل بوقف الشراء والبيع لحين اجراء التحقيق على يد مفتش ..

المليان : (يترنح) معاى آنى ؟ .

السالك : يقف البيع من هنا ، والتلغرافات تنزل ترف من الجمهور : (الحقونا . أغيثونا .) ..

أما لهجة المفتش فتنم عن الرياء والملق وعمل المستحيل لحفظ المظاهر وتحقيق الأغراض الخفية من جشع وأنانية .. ولذلك فاللهجة براقة جذابة ولكنها تحمل داخلها روائح كريهة .. وهو يكون مع نخلة سكرتيره ثنائيا .. وبالذات عندما يضع نخلة خبرته الطويلة فى خدمة أطماع المفتش ورغبته فى الحصول على أكبر قدر ممكن من الرشاوى دون أن ينكشف :

المفتش : (هامسا) نخلة أفندى ٠

نخلة : (يقترب منه جدا) أيوه يا جناب المفتش ٠

المفتش : اوعى يكون حد خد بانه منك ٠

نخلة : عيب يا بيه ٠

المفتش : حاكم أنا لما يجينى انتداب للتفتيش فى مطـرح ٠٠ ان طبيت بالمزيكة كل واحد يخبى ورقه ويحبك شغله ٠ انما ايه ٠٠ أخش كده متسلل زى الشبح ومتخفى ٠٠ تقول زاير ، صاحب حاجة ٠ وعينى على ده وعلى ده ، أبص فى ورقة متدكنـة ، أطرطق ودنى للكلام المتغطى ، انما ايه ٠٠ لحد ما أفهم راسى من رجليه وأعرف اس الحكاية فين ٠٠

نخلة : لقيت اللى اسمه توفيق أفندى مع أحمد المليان تحت على جنب بيعدوا الفلوس وجاهزين ٠

المفتش : (ثائرا) آه ٠ ته ٠ به ٠ اخى عليك عديم الذمة قرندلى ٠ أنا بتاع تقول لى الحاجات بالشكل ده ٠ لسانك زفر يا عديم النزاهة٠ لا ، وايه ٠٠ يشم الحرام من بعيد زى الكلب هول ٠٠ اياك أنا مش عارفك يا ٠٠٠

نخلة : أنا يا بيه ٠

المفتش : السمعة يا وله ٠ رأسمال الانسان سمعته ، المظهر ، الجنتلة ، الأدب ، الكلمة النضيفة ٠

أما لهجة زينات الموظفة بالحسابات فتنم عن الانتهازيـة المختلطة بالسوقية والتملق والطعن فى الخلف اذا أمكن ٠ وتتركز أمانيهـــا فى الايقاع بأحمد المليان فى شباكها لكى يتزوجهـا وهى لذلك تنتهز كل فرصة :

ميمى : ان كان أتصور لى يبقى صابتنى الشيزوفرانيا يا توفيق ٠

زينات : يا خرابى ٠ حيلبسوك العفاريت ياختى ٠ الحقنا يا أحمد بيه ٠ (تمسك بذراعه) ٠

المليان : الله ٠٠ روقوا امال ٠ (يتعثر فى الدوسيه الذى سقط من فوق رأس زين فيلتقطه) ٠٠ واحد يجيب كباية لمـون يالى واقفين ٠ (برقة) اتفضلى يا هانم ٠ الدوسيه اللى وقع منك ٠

ميمي : (ما ان تلمح الدوسيه حتى تصرخ) يانى • الدوسيه اللى كان ضايع ودخت عليه •

زينات : (تلتصق بالمليان) يا مصيبتى • أنا جسمى اتعفرت خلاص • بارجف • أشتاتا ••

السائك : يا جماعة اخرجوا بقى ••

زينات : أنا خارجه أهه •• آه •• يا قلبى ••

فى هذا المثال نجد ان لهجة زينات التى تدل على حساسينها المصطنعة وسوقيتها فى التعبير عنها ليست الا ستارا خفيا تريد تحقيق أطماعها فى الزواج من أحمد المليان •• أما لهجة العريان تابع المليان فتعبر عن الغباء والهمجية بل والحيوانية فى بعض الأحيان :

العريان : (همسا) يا معلم • (لنفسه) لكن حجول له آه • يا نهار زى الطين ••

وفى موقف آخر :

العريان : عايز أجابل سعادة البيه المدير الكبير • (جانبا) ع يجول لع ندج فى بعضينا •

الثانى : وعايز تقابله ليه ؟

العريان : (يسقط فى يده • يقدح ذهنه بقوة) ليه ؟ • أجابله ليه ؟• (جانبا) ليه • ليه • ليه يابن أبوى ؟ (يصيح) مالكش صالح يا تور •

الثانى : تور ؟ • اخص عليك ناقص قليل الذمة عديم الحيا ••

العريان : (يهجم عليه) آنى ؟ • آنى كل اللى بتجول فيه ده ؟ طب خد •

وهكذا تلعب مستويات اللغة دورا كبيرا وفعالا فى بلورةالشخصيات وابراز أبعادها ، والفروق الاقتصادية والطبقات الاجتماعية والدوافع النفسية التى تحكم تصرفاتها تجاه الآخرين •

فى مسرحية « الزير سالم » تتقارب مستويات اللغة بحيث لا نحس فارقا كبيرا فى اللغة التى تستعملها الشخصيات المختلفة نظرا لأنها كلها تنتمى الى طبقة السادة سواء بالنسبة للتغلبيين أو البكريين •• ورغم تقارب المستويات فقد حاول ألفريد فرج أن يوجد بعض الفروق من

خلال الأسلوب الذى يوظف به الجمل ويطيلها ويقصرها طبقا للموقف والشخصية ·· ومع ذلك لم ينجح فى مهمته كثيرا لأن مستوى الفصحى كان واحدا بالنسبة لجميع الشخصيات دون استثناء ·· ولكننا لا نعنى بهذا أننا نفرض عليه العامية أو الدارجة لكى يدمجها مع الفصحى حتى تتاح له فرصة التفريق اللغوى بين الشخصيات · فنحن نتفق معه اتفاقا كاملا على أن الفصحى هى خير مستوى لغوى للتعبير عن مضمون مسرحيته الذى يدور فى شمال الجزيرة العربية فى القرن الخامس الميلادى ·· ولكننا نقصد انه كان من الممكن أن يخلق الفروق النفسية والاجتماعية بين الشخصيات من خلال استخدامه لمستويات الفصحى نفسها ·· وذلك عن طريق تقطيع الجمل ، والوقفات الفاصلة بين حالة نفسية وأخرى ، وتطويل النفس فى السرد أو تقصيره على لسان الشخصية ، طبقا للحالة ، والروابط التى تربط الجمل بعضها البعض بحيث تؤدى تراكيب الجمل دورا فى المعنى الدرامى بدلا من أن يقتصر دورها على التعبير عن رأى كل شخصية أو حالتها النفسية ·· ثم الطريقة التى تبدأ بها الجملة على لسان الشخصية وكيف تختمها · ولا نقصد بهذا الحوار النمطى الذى يحيل الشخصيات بدورها الى أنماط مسطحة ، ولكننا نعنى الاخضاع الكامل لأداة اللغة حتى تقوم على خدمة التشكيل الدرامى بكل امكانياتها المتاحة ·· ولو فعل ألفريد فرج هذا لتجنب بعض الرتابة الايقاعية التى أصابت لغة الحوار فى « الزير سالم » ·· ولنأخذ الحوار الآتى بين هجرس وجليلة وأسما ومرة فى افتتاحية المسرحية لندلل على انعدام الفروق بين الشخصيات بسبب غياب مستويات اللغة المتعددة :

هجرس : (بانفعال مكظوم) لا أريد هذا العرش يا أمى ·

جليلة : آه ·

هجرس : (بانفعال مكتوم) لا أريد هذا العرش ·· (يصرخ) لا أريد هذا العرش (بانفعال مكظوم) بت طول الليل أفكر (يصيح) عرش على بحيرة دم ·

جليلة : (تزجره) هجرس ·

أسما : (تضحك فى نزق) لا يريد العرش ·

جليلة : مشينا سكة طويلة الى هذه المصالحة يا ولدى · اما العرش أو استئناف الحرب ؟

أسما : فليحرق خشبه فى النار سبع مرات ، ولن يتطهر أبدا ٠٠

مرة : (لأسما) أسكتى ٠

هجرس : العرش ٠٠ ولا أعرف حتى لماذا قتل خالى جساس ابن عمه الملك ، أبى ٠٠ أو لماذا انتقم منه عمى الأمير سالم بهذه المقتلة الفظيعة ؟

جليلة : لا تلق أسئلة تستنفر الأحقاد ٠

هجرس : انما أسأل لأفرغ الصدور من الأحقاد ٠

مرة : عادة غير ملكية ٠٠ الملوك لا يطرحون الأسئلة يا ولدى ، بل يجيبون عليها ٠٠

ويحاول ألفريد فرج الهروب من تقارب مستويات اللغة عن طريق تقديم توجيهات الاخراج من أمثال « بانفعال مكظوم » و « تزجره » و « تضحك فى نزق » ٠٠ الخ وهى التوجيهات التى تجنب المسرحية الوقوع فى الرتابة الايقاعية ٠ ولكن مع هذا فقد ظلت المستويات اللغوية للشخصيات متقاربة ٠ وهذا يؤكد لنا أن الأسلوب الوحيد الذى وجده ألفريد فرج للتعبير عن شخصياته هو أن تقوم كل شخصية بسرد ما حدث لها أو ما تحس به أو تفكر فيه ٠٠ أما اللغة فيقتصر دورها على توصيل هذه الأحداث والاحساسات والأفكار الى الشخصيات الأخرى والى جمهور المتفرجين فى نفس الوقت ٠٠

واذا كان ألفريد فرج لم يوفق توفيقا كبيرا فى اخضاع الفصحى ومستوياتها المختلفة لبلورة الفروق الدرامية بين الشخصيات فقد نجح فى اخضاع الفصحى للتعبير عن الموقف الدرامى بما يشمله من أحداث ومواقف ٠٠ ونحن لا نفصل الموقف عن الشخصية بهذا التحليل ٠٠ لأننا لا يمكن أن ننظر الى الشخصية فى حد ذاتها منفصلة عن الموقف ، ولكننا نقول ان اللغة نجحت فى التعبير عن عدة شخصيات فى موقف واحد ٠٠ لان اللغة تخدم التعبير عن الموقف الذى يتطلب ذلك بصرف النظر عن الفروق اللغوية المنعدمة بين الشخصيات ٠٠ ولنأخذ اللحظة القدرية التى يتقدم فيها هجرس من عرش أبيه ، مثالا على الصلة العضوية بين الأداة اللغوية والموقف الدرامى :

هجرس : (يلمس العرش) أيها العرش ٠ أيها الفخ ٠ يا قدرى ٠ أيها القبر ٠٠

جليلة : عرش أبيك وجدك ٠

هجرس : لكنى لم أولد عليه ٠٠

جليلة : ولا أبوك ولد عليه ٠

هجرس : لأن جدى قتل عليه ٠

جليلة : وأبوك قتل عليه ٠

هجرس : لم ؟ ٠ لم ؟ ٠٠

مرة : أما جدك ربيعة فقتله الطاغية تبع حســان الذى وفد من خارج بلادنا فاغتصبها ٠٠ الأرض والناس ، بحد السيف ، وقتل أخى ربيعة تحت بصرنا ونحن سجود بين يديه ٠٠

وهكذا تتردد اللغة بين التكرار الايقاعي والسرد الروائي طبقاً لما يمليــه الموقف ، مما يؤكد نجــاح المؤلف فى تطويعها لخــدمة حتميات الدراما ٠٠ وكلما زادت المعانى وتضاعفت ظلالها وكلما قل عدد الكلمات التى تحملها ، دل ذلك على التركيز الدرامى الذى يتبعه الكاتب ٠٠ لأن للغة بريقا قد يعمى أبصار بعض الكتاب المسرحيين بحيث يلهثون وراءه لذاته وتكون النتيجة انهم يقدمون لنا لغة رصينة وعبارات فخيمة وألفاظا رنانة وتركيبات طنانة وكلمات ذات جرس رخيم وايقاع مهيب ٠٠ ولكن كل هذا ليس له قيمة طالما انه لا يخدم الشــكل الدرامى ٠٠ لأن دوره فى هذه الحالة لن يتعدى دور الزخارف اللفظية التى ترتاح اليها اذن المتفرج ولكنها تشتت انتباهه عن العمود الفقرى للمسرحية ، وتدخــل به فى متاهات جانبية وسبل ملتوية تفقده متعــة الارتبــاط بالتجــربة الجمالية التى تقدمها له المسرحية ٠٠ ونحن لا نهــاجم اللغــة الرصينة والألفاظ الرنانة والعبارات الفخيمة كأداة للتعبير الدرامى ولكننا نهــاجمها اذا طلبت لذاتها لأن بعض الكتاب يظنون أنهم باستعمال مثل هذه اللغة الرصينة فهم يقدمون مسرحية فخمة الى الدرجة التى يقدمون فيها شخصية خادم يتكلم لغــة امرىء القيس ٠٠ وتكون النتيجــة حــدوث انفصام بين الشخصية وبين ما تقوله مما يسبب السخرية من تلك الشخصية أو عدم الاقتناع بها فى أحسن الظروف ٠٠ ومتى حــدث هــذا الانفصال بين الشخصيات والحوار فان الكلمات تتحول الى ألفاظ جوفاء لأنها لا تعبر عن الشخصيات ومن ثم فاننا لا نعرف ما يدور داخل الشخصــية العاجزة عن ايصاله الى الجمهور لأنها تستعمل لغــة غير لغتهــا ٠٠ وتؤدى عدم معرفتنا بما يدور داخل الشخصية الى عدم مقدرتنا على التكهن بالخط

الذى ستسلكه فى نسيج المسرحيـة مما يضعف علاقتنـــا المتجـاوبة مع المسرحية ٠٠

وخطورة قضية اللغة فى المسرح تنبع من أنهـا مازالت الوســيلة الأولية والاساسية للتعبير الدرامى ٠٠ فما زالت وسائل الاضاءة والديكور وشـكل المنصة وأساليب الاخراج والموسيقى الخلفية والملابس والرموز الحسية التى نراها فوق المنصة ٠٠ مازالت كل هذه الوسائل فى مرتبة أدنى من لغة الحوار عندما تعبر دراميا عن العمل الفنى ٠٠ ولذلك فان نجاح العمل المسرحى يعتمد اعتمادا كبيرا على مدى تمكن مؤلفه من الحوار الدرامى ومستوياته وتفاعلاته ٠٠ وللحوار الدرامى حتميات كثيرة تخرجه من حيز التعبير عن الفكرة المجردة المحايدة الى مجـــال التجسيد الحى للشخصية والبلورة الدرامية للموقف ٠٠ ولذلك فان لغـة موضــوعات الانشاء التى يدرسها أساتذة اللغة العربية لطلبتهم فى المدارس الثانوية لا تصلح لغة درامية لأنها تهدف الى اللغة فى حد ذاتهـا ٠ أما اللغـة الدرامية فترمى الى شىء كامن خلف حدودها ٠٠ وتتوقف مهـارة الكاتب الدرامى على السرعة التى يساعدنا بها على اختراق هذه الحدود ، لأنه كلما كانت اللغة شفافة ولماحة ، كان استيعابنا للتجربة الدرامية أسرع وأكثر تجاوبا وفعالية ٠٠ وكلما كان جدار اللغة سميكا وصلبا ، فلابد أنه يحرمنا من متعة المشاركة فى التجربة الجمـالية ، ومن ثم تفقـــد المسرحية كل قيمة فنية لها ٠

وبالطبع فان الكاتب لا يضـع كل هذه الاعتبارات فى ذهنه بهـذا الوعى والحدة ، والا تحول فنه الزاخر بالحياة الى صنعة باردة وجافة ، لأن الوعى الزائد عن الحد عند الفنان غالبـا ما يحوله الى حرفى يفهم أسرار مهنته جيدا ولكنه لا يستطيع أن يضيف شيئا جديدا اليها من خياله الخلاق الذى قتلته حدود الحرفة ٠٠ ولذلك فالفنان الحق يقـوم أولا باستيعاب التجربة الجمالية وهضم امكانات الشكل الفنى النابع منها مما يحدد له الخطوط والمسارات التى سيسلكها والتكوينات والتشكيلات التى سيقيمها ٠٠ وبعد ذلك تنساب اللغة كالماء الذى يشق مجراه بعفوية وانطلاق وحيوية دون عقبات أو قيود معينة ٠٠ ومن ثم فان الكاتب لا يقوم باختيار لغة الحوار لأن الشخصيات هى التى تختار اللغة التى تناسبها ، والتى تنبع من تفكيرها وتتمشى مع الموقف الدرامى الراهن ٠٠ وفى هذه الحالة يتراجع وعى الكاتب الحاد الى الخلفية ليترك العنـــان للشخصيات تعبر عن نفسها وعن مواقفها ٠٠ وكلما انطلقت الشخصيات فى التعبير عن نفسها فى حدود الموقف ، تضاعفت حيوية المسرحيـــة

وانطلاقها ٠٠ ونقول فى حدود الموقف لأنه لا يجب ترك العنـــان كله للشخصية والا خرجت عن حدود الشكل ٠ وأفسدت البناء الجمالى والمعمار الفنى للمسرحية ، اذ يجب على الشخصية أن تقول كل ما يعبر عنهـــا وكل ما يخدم الموقف فى نفس الوقت بحيث يتحتم عدم الفصـــل بين الموقف والشخصية ٠٠ ومن هنا تبدو لنا قيمة الاقتصـــاد فى استعمال الألفاظ بحيث تقـول الشـخصية كل ما ترغب فى قوله بأقل عدد من الألفاظ والكلمات حتى يصل الأثر الدرامى الى المتفرج أو القارىء مركزا قويا فعالا ٠٠ وذلك ما وفق فيه ألفريد فرج فى « الزير سالم » ٠ نجد على سبيل المثال سيد بنى بكر مرة يقص علينا فى كلمات معدودة كل المأساة التى تسببت فى دوران رحى الصراع الدموى بين التغلبيين والبكريين بطول نسيج المسرحية وعرضه ٠٠ يقول :

هجرس : وبالثمن المذلة ٠

مرة : نعم ٠ ولكن كليبا كان عزاءنا ، ابن لربيعـة ٠٠ وولدت بنتى جليلة فى تلك السنة ، فكانا بشيرين بالحياة ، شب كليب نبيلا وفارسا وأميرا للتغلبيين ، وشبت جليلة زينة للبادية حكمة وجمالا وأميرة للبكريين ٠ فخطبها أبوك ٠ ولكن شهرة جليلة كانت قد لفتت نظر الطاغية فطلبها لنفسه اما زواجا أو سبيا أو اغتصابا ٠

هجرس : رضختم له ؟!

مرة : أخذنا الخوف والفزع ولكن شبابنا اجتمعوا رفقة ٠٠ كليب وجليلة وعمك سالم ٠

هجرس : أولاد العم ٠

مرة : نعم ٠ أولاد العم ، تغلب وبكر ٠ جمعوا الشـــباب فى صناديق شوار العروس مع الملابس والحاجات ودخل كليب مخدع الطاغية فى هيئة مضحك جليلة ٠٠ بينما ربض ســالم وجلس فى صندوق أدخلوه تحت سريره ٠٠

ويستمر الحوار بهذا التركيز الدرامى والاقتصاد اللفظى مما يساعد المتفرج أو القارىء على أن يرتبط بالخط الأساسى للأحداث ، خاصـــة وأنه لا يزال فى مطلع المسرحية ، لأن ذلك يخلق التجربة الخيالية الخاصة بالمتفرج والتى يمر بها داخل وجدانه ٠ ومن هنا كان التفاعل الحى بين المحسوس الذى يدور فوق المنصة وبين المجرد الذى يدور داخل المتفرج ٠٠ وهى المهمة الأساسية للغة فى المسرح لأنها تساعد كل متفرج على خلق منصة مسرحية خاصة به داخل وجدانه أو كما يقول الفيلسوف الانجليزى

المعاصر روبين جورج كولنجوود فى كتابه : « مبادىء الفن » فى الفصل الحادى عشر من الكتاب الثانى :

« اللغة باعتبارها مظهرا من مظاهر التجربة فى مستوى الوعى تظهر الى حيز الوجود فى الوقت التى يظهر فيه الخيال · وفى هذه المرحلة تتسم بخصائصها الأصلية التى لا تفقدها اطلاقا مهما صادفت من تحوير فى حالة تكيفها مع حاجات الفهم » ·

واللغة فى حالتها الأصلية ، أو الفطرية ، تتسم بأنها خيالية أو تعبيرية ، ووصفها بأنها تعبيرية يعنى تحديد مهمتها · فهى فعل خيالى يقوم بالتعبير عن الانفعالات · ولغة الفكر هى الشىء نفسه بعد أن اصطبغ بصورة الفكر ، أو تحور بحيث يستطيع التعبير عن الفكر · » ويتوسع كولنجوود فى استخدام مفهومه للغة فلا يربطها بالالفاظ الصوتية المنطوقة فقط بل يقول ان كل حركة أو استخدام معين لأى محسوس فى حياتنا ليس سوى لغة نعبر بها عن أنفسنا ·· يقول :

« وأفعال الجسم المعبرة عن انفعالات معينة عندما تصبح خاضعة لتوجيهنا ، ويصبح بامكاننا تصورها ، وعندما ندرك توجيهنا لها باعتبارها وسائلنا فى التعبير عن هذه الانفعالات ، هى اللغة · وكلمة « لغة » لم تستخدم هنا بمعناها الضيق ، أو بمعناها الصرفى الحق للدلالة على الأفعال التى تقوم بها أجهزتنا الصوتية ، بل هى مستخدمة بمعنى أوسع بحيث تتضمن أى فعل يقوم به أى عضو يعد تعبيريا ، مثلما يعد الكلام تعبيرا · ووفقا لهذا المعنى الواسع ، فان اللغة مجرد تعبير من تعبيرات الجسم عن الانفعال ، خاضع للفكر فى صورته الأولية الذى يبدو فى صورة وعى »·

ونحن نتفق مع كولنجوود فى أن الحركات المادية التى يقوم بها الانسان عبارة عن لغة يعبر بها عن نفسه · ومن هنا كانت أهمية توجيهات الاخراج التى يستخدمها المؤلفون المسرحيون للتعبير عن شخصياتهم بالحركة ·· ولكنها مع ذلك لا ترقى الى فعالية لغة الحوار التى ترتبط ارتباطا عضويا بالتعبير عن الانفعال فى قالب ألفاظ وكلمات وجمل ثرية بالمعانى المتعددة وظلالها المختلفة ·· أما الحركة المادية فلا تعنى سوى معنى واحد أو اثنين على أكثر تقدير وتقف بعد ذلك عاجزة عن التعبير أو الامتداد الحى داخل النسيج الدرامى للمسرحية ·· يقول كولنجوود :

« والتعبير النفسى البحت عن الانفعال يظهر بالفعل جانبا كبيرا من التخصص ، ولكنه لا يقاس بالتخصص الذى يتحقق بواسطة اللغة ·

فالطفل قبل ان يبدأ فى توجيه صيحاته وتحويلها الى كلام ، فانه يقينا يصيح باتباع عدد لا بأس به من السبل للتعبير عن انفعالات مختلفة الأنواع ، الا أن هذه السبل قليلة للغاية اذا قورنت بأنواع الأصوات التى يتعلم كيف يقوم بها فور تعلمه فن الكلام الموجه • وما كانت هذه السبل المختلفة لتحدث أو تبقى لولا وجود حاجة اليها • والسر فى الحاجة الى عدد وفير منها هو أن الحياة الانفعالية للتجربة أشد خصبا من التجربة فى مستواها النفسى •• » •

ونضيف الى كولنجوود أنه لو كانت اللغة بهذه الأهمية فى الحياة اليومية ، فان أهميتها تزداد وتتضاعف فى مجال الفن عامة والمسرح خاصة لأنها فى هذه الحالة تتحول الى الأداة الأولى التى تعبر دراميا عن المسرحية ولذلك فهى تخضع لحتميات الدراما ومقتضيات الجمال واعتبارات التكثيف وضرورات التركيز ، لأنه لا يوجد انفعال غير معبر عنه طبقا لكولنجوود :

« وأيا كان مستوى التجربة الذى يتبعه الانفعال ، فمن غير الممكن الشعور به دون تعبير عنه • فلا وجود لأية انفعالات غير معبر عنها • وفى المستوى النفسى ، من السهل ملاحظة ذلك • اذ يعبر نفسيا عن أى انفعال نفسى • لو حدث أى شعور به بوساطة فعل منعكس يقوم به الكائن الذى شعر به • وفى المستوى الواعى ، لن يكون الأمر واضحا هكذا • ولقد اعتدنا بحق أن نعتقد فى شىء مخالف لذلك • اذ جرت العادة على الاعتقاد بأن مهمة الفنان هى الاهتداء الى تعبيرات للانفعالات التى شعر بها بالفعل قبل التعبير عنها ، الا أن هذا الاعتقاد لا يمكن أن يكون صحيحا • فلو كانت التعبيرات التى جاء بها تناسب الانفعالات التى تعبر عنها ، فان هذا يرجع الى أن تعبيراته تعبيرات واعية ، اخترعت بوعى • ولن تكون هذه التعبيرات مناسبة الا لانفعالات تنتمى فى ذاتها الى المستوى الواعى من التجربة • فلا يمكن لكل الانفعالات أن يعبر عنها بواسطة اللغة ، بل هذا مقصور على انفعالات الوعى أو الانفعالات النفسية التى رفعت الى مستوى الوعى • والوعى ذاته الذى بعث هذه الانفعالات ، أو حولها من تأثيرات الى أفكار هو كذلك الذى جاء فى نفس الوقت بتعبيراتها اللغوية المناسبة •• » •

وأحيانا يستعمل ألفريد فرج الحركة المادية والحوار الدرامى كوجهين للغة واحدة تعبر عن الموقف الدرامى كما نجد فى المشهد الذى يتبارز فيه سالم مع كليب حين تصبح جمل الحوار قصيرة وحادة كضربات

السيف فى المبارزة .. فلا يعقل فى موقف مثل المبارزة أن تطول جمل الحوار لأن هذا يعوق تقدم الحدث وتطوره :

كليب : خذ بالك (ضربة سيف يفلت منها سالم) أنت شديد الحذر .

سالم : لا تجاملنى وأنت ملكى .

كليب : وددت لو ذراعى فى قوة ذراعك .

سالم : ذراعك أقوى .

كليب : لا أعرف ماجنا منافقا مثلك .

سالم : خذ بالك .

كليب : اخطأتنى ، ولكن عن عمد .

سالم : لاأكاد أرى من سهر الليلة الماضية .

كليب : تمرست بالسيف بما يكفينى لأعرف قوة خصمى .

سالم : لست خصمك .

كليب : ومع ذلك تبغضنى .

سالم : بل أحبك .

كليب : تحبنى لأنك تبغضنى .

سالم : وأنت ؟

كليب : أبغضك لأنى أحبك .

سالم : لقمان الحكيم يعجز عن حل هذا اللغز .

كليب : أنا رجل واجب والتزام ، وانت رجل صعلكة وتحلل .

وتستمر المبارزة بالسيف والكلمات دليلا على أن لغة المسرح يمكن أن تشمل اللفظ والحركة فى آن واحد مما يساعد الحدث الداخلى والخارجى على الارتباط بالمواقف وتطويرها بما يتناسب مع اطراد السياق :

سالم : عندى شرفى الخاص .

كليب : ما هو ؟

سالم : أن أصنع ما أشاء .

كليب : خذ بالك .

سالم : غلبتنى .

كليب : هكذا تقول .

سالم : الى الحقيقة اذن .

كليب : الحقيقة أنى أحبك ، ولا يعجبنى مجونك ، فأبغضك لانى أتمنى لك الكمال . اسأل نفسى : لم لا يكون أخى مثلى ؟

سالم : لا أستطيع .

في هذه الكلمة « لا أستطيع » تتجسد لنا مأساة البطل التراجيدى الذى جبل على طبيعة معينة لا يملك لها دفعا .. فالمجون يسرى فى دماء سالم مما دفعه بعد ذلك الى الانقضاض على جليلة زوجة كليب وجذبها من ذراعها بقوة العابث ظنا منه أنها الفتاة التى كان يمازحها وهو معصوب العينين مما أدى بعد ذلك الى نفيه خارج المدينة ثم وقوع مقتل أخيه كليب فى غيبته على يد جساس ابن عمه ، وتتطور الأحداث داخل المجرى الرئيسى لها بخروج سالم طالبا للثأر لدم أخيه المسفوح غدرا وغيلة .. ولذلك لم يحاول ألفريد فرج أن يضيف تحليلا الى كلمة « لا أستطيع » لأنها تكفى وتغنى عن أى شرح يقوم به البطل عن نفسه .. فلو قال مثلا « لا أستطيع يا كليب لأن طبيعتى قد جبلت على حب العبث واللهو والمجون ولهذا فانى سأخيب ظنك فى اجتناب طريق المجون » لما أضاف شيئا الى « لا أستطيع » سوى ألفاظ انشائية واطناب زخرفى يوقف تقدم الحدث ، ويعوق تطور الموقف ويضعف من بلورة الشخصية .

سالم : لا أستطيع ..

كليب : لذلك أخشاك ..

سالم : أنا ؟

كليب : اقتضابك يخيفنى .. افى قلبك شىء ؟

سالم : حبك ..

ويتضح لنا أن الاقتصاد اللفظى والتكثيف اللغوى قد أفادا فى التأثير على نفسية الشخصية لأن كليبا يخاف من اقتضاب سالم فى الحديث مما يجعله يتوجس خيفة من أن يكون فى نفسه شىء ضده يحاول اخفاءه بهذه الألفاظ القليلة والحديث المقتضب :

كليب : ألا تطمع فى شىء أملكه ؟

سالم : حبك .

كليب : أما كنت تود لو تجلس مكانى ؟

سالم : أنا بك مكانك .

كليب : والعرش ؟

سالم : العرش ، والكأس زيادة ٠

كليب : أعندك وفاء ؟

سالم : عندى وفاء وحش ٠

كليب : لمن ؟

سالم : للدم ٠

كليب : الدم يتلاطم فى العرق الواحد ٠

سالم : نحن أقل من الواحد ٠

وهو ما يثبته سالم بالفعل بعد مقتل أخيه كليب ٠٠ لأنه برغم تعرضه للنفى نتيجة لمكيدة دبرتها الملكة جليلة زوجة أخيه ، وتصعلكه فى الصحراء فانه يمتشق السيف عندما يدهمه نبأ مقتل كليب ويخوض الحرب أربعين عاما متصلة رهيبة انتقاما للأخ ودمه المهدر لأن دم أخيه هو دمه :

كليب : ولكنى فوق عرشى وحدى ٠

سالم : بل أنت بأخيك أكثر ٠

كليب : ليتنى كنت أقل ٠ فالأقل أسلم ٠

سالم : أنت أقل وأكثر ٠

كليب : ذراعك قوية ، عزمك قوى ، عقلك قوى ٠ هل تصمد لمحنة ؟

سالم : امتحنى ٠

كليب : فى مقابل أى شىء ؟

سالم : ما تقول ٠

كليب : ادعنى مرة لجلسة مجون يا عربيد ٠

سالم : وزوجتك ؟

كليب : غلبتنى هذه المرة ٠٠

وأحيانا يجد ألفريد فرج نفسه مضطرا الى التعبير عن بطله بالمناجاة الذاتية الطويلة كما نجد فى حالة سالم الذى يقف وحده فوق قمة مرتفعة وليس حوله سوى النجوم ، يحكى لنا قصة صراعه مع الزمن لكى يعيد أخاه الى الحياة مرة أخرى ٠٠ ويظن البعض أن اللغة تقوم وحدها بالتعبير عن البطل بحكم غياب الحركة المادية ٠٠ ولكن اللغة فى

الواقع مرتبطة بالحركة الداخلية النابعة من الصراع النفسى الذى ينهش كيان البطل ووجدانه ، لأنها تعبر عنها وعن انفعالاتها ·

ولذلك نستطيع القول أنه برغم تقارب مستويات اللغة فى « الزير سالم » ، فان ارتباطها الوثيق بكل من الحركة المادية والروحية خارج الشخصيات وداخلها قد نجح فى تطويرها وتشكيلها طبقا لحتميات الموقف الدرامى ووفق فى اخضاعها لضرورات الشكل الفنى النابع من مضمون المسرحية ·

فى مسرحية «على جناح التبريزى وتابعه قفة» يستغل ألفريد فرج اللغة فى الايحاء بجو الايهام والحيرة اللذيذة بين الواقع والحلم··ولا شك أن النسيج اللغوى فى هذه المسرحية قد نبع من المضمون الذى استمده الكاتب من ألف ليلة وليلة ·· ولذلك يفتقد النسيج ذلك الحسم والقطع والتحديد الموجود فى « الزير سالم » ويجنح الى الايهام ومحاولة اشاعة جو من السحر الغامض الذى لا ينتمى الى مكان وزمان معينين ·· ولكن ألفريد فرج لا يسترسل وراء السرد العفوى الموجود فى ألف ليلة وليلة ، برغم أن جو المسرحية يزين له مثل هذا الاسترسال الذى ربما كان على حساب الشكل، ذلك لأن مؤلف ألف ليلة وليلة المجهول لم يكن لديه أية فكرة عن قواعد الدراما وقوانينها ، بل كان كل ما يعرفه هو طلاوة السرد والاستمتاع بالأحداث التى تعبر عنها اللغة أما الحوار الدرامى فى المسرحية فهو الذى يحكم الأسلوب اللغوى الذى يستخدمه ألفريد فرج ·

وقد نجحت اللغة فى التعبير عن الايهام الذى يقوم به البطل ويحاول الدخول به منطقة الواقع المعقول ·· وقامت الألفاظ والكلمات والجمل التى تعبر عن التفاصيل الدقيقة بمزج الايهام بالواقع لدرجة أن قفة قد استمرأ اللعبة بعد ذلك ومارسها مع التبريزى برغم الجوع الذى يمسك بخناقه بينما يقدم له التبريزى مائدة فاخرة ولكنها وهمية ليس لها وجود على الاطلاق :

على : (يقبض على ذراعه) تعال اجلس هنا فى صدر السفرة واضرب بيدك فيما شئت من الأطباق · لا تستح · أنا أعلم ما أنت فيه · من شدة الجوع · انظر هذا الخبز وانظر بياضه (كأنه يقدم له الخبز) ·

قفة : (كأنه يتناول الخبز ومازال يقاوم خوفه) الله · أحلف لك ياسيدى عمرى ما رأيت أحسن من بياض هذا الخبز (كأنه يقطع وياكل) ولا ألذ من طعمه · (جانبا) أما خبز ·

علي : هذا يا صاحبي خبزته جارية كنت اشتريتها بخمسمائة دينار ذق من هذا الكباب الذي لا يوجد مثله في طعام الملوك ..

قفة : (كأنه يأكل) صدقت والله . مدهش ..

علي : كل يا ضيفي فأنت ضعيف ومحتاج الى الأكل . ذق هذه الفراخ المحشوة بالفستق ..

قفة : (كأنه يذوق وقد بدأ يستمتع باللعبة) الله . لا اله الا الله يا مولاي . هذا الطعام لا نظير له في اللذة . (يفعل كأنه يلقمه) بالله خذ هذا الصدر من يدي ولا ترده . (جانبا) الولد خليع وظريف والله . ان كان غرضه يمازحني أمازحه ليكافئني بعدها . (يصيح) الله . الله ..

ثم تستعير اللغة بعض الألفاظ السائدة في ألف ليلة وليلة لكي توحي بالجو المعبق برائحة الشرق العتيد :

قفة : (كأنه يشرب) هذا مسكر جدا .

علي : اشرب واطرب وانتشي ..

قفة : معتق . عمره ألف سنة ؟ .

علي : (يميل عليه ويسر اليه) كلام في سرك . هذا شراب مسروق من حاصل عمر الخيام نفسه ..

ولا شك أن ألفاظ الطرب والنشوة والخمر المعتقة وحاصل عمر الخيام توحي بجو الشرق وجو المسرحية في آن واحد .. والألفاظ عامة غير ملتزمة بالفصحى أو العامية بل هي مزيج من وقار الفصحى وجرس العامية .. وهذا يتمشى مع مضمون المسرحية الذي لا ينتمي الى مكان وزمان معينين .. بل ويدخل في النسيج اللغوي بعض الألفاظ التي تبدو عامية ولكنها في حقيقتها فصحى مثلما يقول قفة : « يا عالم . طمعت في غدوة بلاشي وهكذا بدأ كل شيء » .. فكلمة « بلاشي » تبدو عامية ولكنها في حقيقتها فصحى لأنها هي نفس كلمة « بلا شيء » ولكن قفة ينطقها « بلاشي » ، أي أن لهجة الشخصية هي التي تؤثر على نطق الألفاظ فقط ولكنها لا تحيلها الى العامية .. وأيضا عندما يقول قفة : « الولد ده مقنع بشكل . آه يا معدتي . آه يا عقلي .. آه يا ايده ورجله .. فلفظ « ده » .. ليس سوى « ذا » بالفصحى .. ولا تحس الأذن بنشاز اقحام اللهجة العامية داخل الفصحى لأن التوليفة اللغوية التي يقدمها الكاتب تقوم على التناغم بين اللهجتين ، ذلك لأن من حق الكاتب أن

يتلاعب بمستويات اللغة كما يشاء طالما أنه يوظفها فى خدمة الموقف ..
ولا شك أننا نفرق بين حقيقة الألفاظ الفصحى والعامية لأن النص مكتوب ومطبوع تحت أيدينا أما عند مشاهدتنا للنص فوق المنصة فانه يصعب التفريق بين الفصحى والعامية للتناغم الموجود بين الاثنين فى النسيج اللغوى ، لأن اقتراب الألفاظ العامية الشديد من الفصحى ساعد على تفادى الوقوع فى خطأ النشاز ..

وتنساب اللغة فى سهولة ويسر وتنتقل من الجناس الى الطباق الى السجع الى المقابلة الى الصور البيانية ثم الى العامية ومنهـا الى الفصحى ... الخ طبقا لمتطلبات الموقف .. ولذلك لا نحس أن السجع متكلف فى الفقـرة التى ينادى فيهـا قفـة على حرفته كطبيب وحاو فى نفس الوقت :

« أمشى الى السوق وأضع سلالا كبيرة من حولى مغطاة بقماش تبرز من تحته رءوس ثعابين مخيفة ، ومعى أحقاق وأهتف : أنا حويس الحاوى الرفاعى . فى هذه السلال أخاذ الآجال ، الثعبان الناشر مثل الأسـد الكاسر . والهجام الحجام . والموت المطل واسمه الصل . ويل لمن رآه فى خراب البقاع ونشر له عرفه كالشراع ، أو نهشه بغضبة على عصبه ، فى هذه السلة يا سادة الداهية المهلكة التى تدعى بالملكة . والطيـارة ، والطفارة تسكن المهمة الأقفر والبر الأغبر ونفسها يحـرق الحشيش الأخضر .. فسبحان من قهرها بهـذا الترياق (كأنه يعرض الأحقاق) وشهر به فضل أندروماخوس فى الآفاق . (حق آخر) وهذا هو المخلص من النهوش والكسور والعضاض والأعـلال والأمراض ، ركبته لهـذا الدواعى من قرص الأشقيل وقرص العنصل وقرص الأفاعى وأضفت اليه الفلفـل الأبيض والأفيـون والزنجبيـل واستقـرديوس واسطرخـودس وفوتنج .. » .

وعند سماع هذا الكلام المسجوع يضحك التبريزى ويقول : «كنت أعلم أن الصيادلة خطهم غير مقروء ، ولكن يبدو أن نطقهم أيضـا غير مفهوم .. » فيرد عليه قفة بقوله : « هذه كلمات للايهام بقوة الدواء .. » أى أن السجع هنا مقصود به الايهام والدجل حتى يقوم الجرس الموسيقى بجذب أذن الزبون واقناعه بطريقة لولبية لكى يقبل لا شعوريا على شراء هذا الدواء المزيف ..

ولعل حتميات الايقاع الموسيقى للألفاظ هى التى كانت تجنح بالفريد فرج فى بعض الأحيان لادخال الألفاظ العامية حتى يتفادى النشاز الذى

قد يطرأ بسبب فرض الفصحى فرضا مثلما يقول قفة «بدل الشجار ، أسرعوا بالفطار ٠٠ » ولم يقل الافطار حتى لا يتكسر الايقاع ٠٠ وقد ربط المؤلف الألفاظ العامية بشخصية قفة ، فهو اسكافى فقير وجاهل وليس من المفروض أن يجيد التحدث بالفصحى ٠٠ أما الألفـــاظ العامية فى حديث التبريزى الذكى المثقف فيندر وجودها ٠٠ ومن ثم فان ألفريد فرج قد استخدم مستويات اللغة المختلفة للتفريق بين السيد والتابع ، لأن اللغة ليست سوى حاصل البيئة والتفكير والثقافة ٠

ونعود للقول بأنه لا توجد فصحى أو عامية أو دارجة ولكن توجد لغة فنية درامية يشكل الكاتب مادتها طبقا لحتميات الشـــكل الفنى للمسرحية والنابع من خصائص المضمون وشرايينه وخلاياه ٠٠ وهو فى هذه الحالة يتساوى مع المثال الذى لا نحاسبه اذا خلق تمثاله من الحجر الجيرى أو البازلت أو الصوان أو المرمر أو الرخام ٠٠ الخ فالقضية ليست نوع المادة ولكنها تتركز فى الأسلوب الذى حولت به تلك المادة الى عمل فنى خلاق ٠٠ وكذلك الحالة بالنسبة للموسيقى الذى يملك مطلق الحرية فى اختيار ألحانه ونغماته وجمله الموسيقية سواء من موسيقى الفوكلور الشعبى أو من الحان المعابد أو من الألحان القديمة التى عرفتها قصور النبلاء فى عهد الاقطاع والأرستقراطية ٠٠ فالمهم هو كيفية اخضاع هذه المادة للتناغم الكامل الذى يفترض وجوده فى أى عمل فنى ٠٠

* * *

وهذا يدل دون شك على أن هناك لغة خاصة بالمسرح لا بد أن يتمثلها الكاتب المسرحى ويطوعها ويشكلها بدافع من كيانه الذاتى ، وبوازع من هضمه للعلاقات الحية بين جزئيات العمل المسرحى واستيعابه لتقاليد المسرح من عصر سوفوكليس واريستوفانس حتى عهد بيكيت وأونسكو ٠٠ ولابد للكاتب الدرامى أن يكتشف لنفسه معيارا خاصا للتعبير عن الموقف الذى يعالجه وأن يطوع أداة اللغة فى سبيل خـــدمة عمله ٠٠ ولذلك فالمشكلة تتركز فى كونها لغة درامية أو غير ذلك وليست مشكلة فصحى أو عامية ٠٠ فالفن عامة والمسرح خاصة له لغته الخاصة النابعة من العمل نفسه دون فرض أشكال خارجة عنه ٠٠ فالمضمون هو العامل الأول فى تشكيل اللغة وتطويعها ، فاذا تنافر أو تناقض معها فى حالة فرض الكاتب لغة معينة على مضمونه فلا بد أن تحدث فجوة يسقط فيها العمل الفنى جثة هامدة ٠٠

هذا ما عدا الحالات التي يعمد فيها الكاتب الى ايجـــاد نوع من الانفصال بين الشخصية واللغة التى تتكلمها بهدف الاضحاك أو السخرية منها كأن يتكلم الخادم بلهجة السلطان أو تتحـــدث المربيـــة بأسلوب الامبراطورة أو يتخاطب الجاهل الأحمق بلغة العالم الخبير ٠٠ ولكن اذا لم يخدم هذا الانفصال الهدف الدرامى الذى قصد اليه الكاتب ، تصبح الشخصية مجرد نكتة تسير على المنصة ولا تتعدى حـــدود الاضحـاك الرخيص وتفقد عرى العلاقة الوثيقة والحية مع باقى شخصيات المسرحية ومواقفها ٠



الفصل الرابع

التاريخ والدراما

قد يظن البعض أن مهمة المؤلف الدرامى الذى يستمد مادته من التاريخ أسهل من مهمة المؤلف المسرحى الذى يخلق عمله من خياله المجرد .. اذ ان مهمة الأول تقتصر على اختيار الشخصيات والمواقف التاريخية المعينة ووضعها فى قالب درامى ثم تقف مهمته عند هذه الحدود .. فهو لم يتعب نفسه فى خلق الشخصيات ولم يقدح زناد خياله فى ايجاد المواقف التى تبلور هذه الشخصيات لأنه لا توجد شخصية فى التاريخ دون أن يكون لها موقف معين يرتبط بها كلما ذكرت ، أما المؤلف الدرامى الذى يخلق عمله من خياله البحت فهو يخلق شيئا من العدم ولذلك فان مهمته أصعب وأدق ..

ولكن الدراسة المتأنية للمسرحيات التى استمدت مضمونها من التاريخ تؤكد عكس ذلك ، وتثبت أن مهمة الكاتب المسرحى الذى ينتقى مادته من الأحداث والمواقف التاريخية أصعب من مهمة المؤلف الدرامى البحت .. ذلك لأن الأول مقيد بالشخصيات والأحداث التاريخية والحتميات الدرامية فى نفس الوقت . ومفروض عليه أن يوفق بين التاريخ والدراما فى عضوية فنية حية .. فاذا تغلب عنصر التاريخ على الفن تحول المؤلف الى مؤرخ من الدرجة الثانية أو الثالثة لأن التاريخ فى حد ذاته كعلم ليس ميدان تخصصه . ولكن المؤلف ينجح فى هذه المهمة الصعبة اذا استطاع أن يضع أحداث التاريخ فى خدمة عناصر الدراما المختلفة من مواقف وشخصيات وحوار وتطويرها الى قمتها ثم الهبوط بها الى نهايتها المحتومة التى يمليها الشكل الفنى نفسه للمسرحية وليس الموقف

التاريخى القائمة عليه ٠٠ وبذلك يبتعد المؤلف عن ميدان التاريخ ويدخل دائرة المسرح ٠٠

أما المؤلف الدرامى البحت الذى يستمد مضمونه من خياله المجرد فهو حر فى اختيار أحداث مسرحيته وشخصياتها ٠٠ فهو يحذف هـذا الموقف ويضيف ذاك ٠٠ ٠٠ يؤكد هـذه الشخصية ويسلط عليها الأضواء ويضع الأخرى فى الظل وهكذا ٠٠ له مطلق الحرية فى ايجاد واضافة ما يخدم عمله وحذف ما يشوهه لعدم تقيده بوقائع معينة تجعله معرضا للوقوع فى الفجوة السحيقة بين التاريخ والدراما ٠

وعندما يقع المؤلف الدرامى الذى يعتمد على التاريخ فى مضمونه فى هذه الفجوة ، تنتفى عنه صفة المؤلف الدرامى والمؤرخ فى نفس الوقت ٠٠ وكثيرا ما يقع هؤلاء الكتاب فى هذا الخطأ لأن التاريخ ملىء بالمتاهات التى يضل فيها الفنان طريقه ٠٠ وحـافل أيضـا بالشخصيات الأسطـورية والأبطال الصناديد ، مما يؤدى بالفنان الى الوقوف أمامها مذهولا ، وفى لحظة الذهول تلك يتحول العنصر الدرامى فى نفسه الى عنصر ملحمى حيث الأبطال لا يهزمون بسبب خطأ ما فى تكوينهم البشرى ٠٠ هذا الخطأ الذى يعتبر أساس الدراما من عصر ارسطو الى زمننا هذا ٠٠ وهو الخطأ الذى يخلق فى نفس المتفرج احساس العطف وشعور الخوف من مصير البطل الذى يتردى فى الهاوية ولا يستطيع منها فكاكا ٠٠ فنحن نعطف عليه لأنه بشر مثلنا وما يمكن أن يحدث له من المحتمل أن يصيبنا، ونخاف من مصيره لأننا نتخيل أنفسنا فى مكانه ومأزقه ٠٠ ومن هنا كان الاحساس بالتطهير النفسى الذى تفعله الدراما فى وجداننا ٠٠٠

ولكى نتأكد من صعوبة المهمة الملقاة على عاتق المؤلف الدرامى الذى يعتمد على التاريخ ، نحاول تطبيق هذا المنهج على مسرحيات ألفريد فرج التى استمدت مضمونها من التاريخ لكى ندرك الى أى حد وفق فى صياغة مادته التاريخية واخضاعها لفنه الدرامى ؟ والى أى حد فشل وســاد التاريخ على الدراما ؟ وما الأسباب التى أدت الى توفيقه وما الدواعى التى تسببت فى فشله ؟!

فى مسرحية « سقوط فرعون » نجــد المضمون يستقى مادته من التاريخ وتنبع منه قصتها ووقائعها الرئيسية ومؤثراتها الفنية التى تلوح مقدماتها فى الأفق منذ بدأ حكم الأسرة الثامنـة عشرة بطــرد الغزاة الهكسوس من البلاد تحت لواء أحمس أمير طيبة ، وأول ملوك الأسرة ٠ ومن بعده تعقبهم خلفاؤه الى جبال سوريا وتركيا والفرات ٠٠ حتى وصل

تحتمس الثالث بحدود دولته الى أقصى حد بلغته الدولة فى كل مراحل التاريخ القديم ، وهى الحدود التى وقفت عند الفرات وهضبة تركيـا شمالا الى الشلال الرابع جنوبا ٠

وقد واجه المصريون لأول مرة فى تاريخهم مشكلات انضمام شعوب مختلفة الأصول والثقافات ، وقبائل متعددة اللهجات والعادات للدولة الواحدة الكبرى ٠ فكان لهذا الوضع الجديد أبعد وأخطر أثر على فكرة الاله القومى والمحلى السائدة منذ أقدم العصور ، وأكبر حافز لفلسفات الاله العـالمى ٠٠ ومن الواضح أن ألفريد فرج قد درس هـذه الفترة تاريخيا ٠٠ وهى الفترة التى كانت فيهـا مصر تموج بقوافل التجـارة ، وبآيات البذخ والثراء وتزخر بالصناعات الفنية الدقيقة ، وتتأكد فيهـا لأول مرة فى التاريخ أسس الدولة المركزية المتطورة ٠٠ وكما كانت تزخر ببدائع الفن والأدب وحياة المرح ، كانت تموج بتيارات الفكر الفلسفى الدينى التى اتخذت مجرى انسانيا واسعا وسمحا ٠٠ وكان اله الدولة الرسمى « آمون » الذى وقع معبده فى « طيبة » ٠٠

وعاش كهنة آمون حياة البذخ والسيطرة على مقدرات الدولة ، وقد حاولوا تطوير معتقداتهم بعض الشىء لادخال الرعايا الجدد للدولة فى زمرة رعايا الههم ، ولكنهم مع ذلك ظلوا بحكم سلطانهم وتراثهم أكثر الطوائف الدينية محافظة على القديم ، فلم يعد معبد آمون فى مدينة طيبة هو الملهم للتطلعات الفكرية والروحية للمثقفين كما كان أثناء الحـرب الوطنية القومية ضد الغزاة الهكسوس ، ولم يعد لكهنة آمون الكفاءة أو المصلحة للتغيير الجذرى الذى اضطلع به منافسوهم ٠٠

ويؤكد ألفريد فرج فى نبذته التاريخية التى ألحقها بمسرحيته أن عقيدة رع أصبحت معقد الأمل الجديد ، وهى العقيدة التى كان مركزها الفكرى فى عين شمس ٠ وامتازت بالحيوية والنشاط والقدرة دائما على التطور خلال كل عصور التاريخ القديم ٠٠ وقد كانت الديانة الرسمية للدولة المركزية الى أن حلت محلها ديانة آمون وذلك بقيام الحكم المركزى الجديد الذى أرست دعائمه الأسرة الثامنة عشر ٠ ولكن ديانة رع ظلت مع ذلك هى العقيدة الأثيرة عند العامة وركنها الركين : أسطورة ايزيس واوزوريس التى كان لها تأثير خاص وواضح على جماهير الشعب العريضة ٠

وقد انبثقت ديانة آتون بعد ذلك من ديانة رع ولم يكن ذلك بمحض الصدفة لأن ديانة آمون لم تواجه فقط مأزق دخول شعوب جديدة فى نطاق الولاء للدولة الواحدة ، بل كان اتساع مشاكل الدولة المتراميـة

الأطراف ، وتعقد مصالح الطبقات العليا فيها وازدهار الفن ٠٠ كل هذا خلق نوعا من الأفكار ذات الطابع الشمولى ، وحاجة جديدة لمنهج فى التفكير يتميز بالموضوعية والتجرد عن الاهتمام الذاتى المحدود ، سواء أكان اهتماما فرديا أو قوميا ٠ ان النظر الى العالم الجديد الواسع ، الحاشد بالتناقضات والتعقيدات وظروف التباين والتناسق خلق حاجة ماسة للتفكير ذى الطابع المجرد والرياضى والمطلق ، وهو تفكير لا ينسجم مطلقا مع الأفكار الوثنية والذاتية القديمة ٠٠

ويعتقد ألفريد فرج فى أن تلك الظروف الجديدة خلقت للناس عامة والمثقفين خاصة ، كفاءة جديدة لفهم معانى الخير المطلق والشر المطلق ، بعد أن كانت هذه الأفكار محدودة فى نطاق المصلحة الذاتية المباشرة ، والمادية المحدودة ٠ وهنا نصل الى نقطة التحول التاريخية الذى ركز عليها ألفريد فرج الأضواء ككاتب درامى وأقام عليها مسرحيته « سقوط فرعون » ٠٠ فبعد تعاقب الملوك من خلفاء أحمس ، تولى العرش فى مطلع الشباب أمنحتب الرابع بطل مسرحيته وهو ملك ملىء بالعلل ، وروحه مضطربة متعطشة الى المعرفة المطلقة والسلام المثالى ٠

وقد اختار ألفريد فرج شخصية أمنحتب الرابع بطلا لمسرحيته لأنه وجد فيه المادة الدرامية الخصبة التى تخلق منه بطلا تراجيديا يثير فى نفس الجمهور احساسات الخوف والشفقة على مصيره ، فلم يكن بطلا ملحميا بالمفهوم التاريخى ٠ أى أن البطل يظل يناضل ويكافح ويخاطر الى أن يسقط شهيدا فى ساحة القدر ليس لعيب فى تكوينه أو فجوة فى نفسيته بل لأن القدر لا بد أن ينتصر ٠٠ هذا هو مفهوم البطل الملحمى ٠ أما البطل التراجيدى فهو انسان قبل كل شىء ولكنه يمتاز عن الانسان العادى بأنه يحاول تحقيق أهدافه التى لا يؤهله لها تكوينه النفسى وظروفه المعيشية بسبب خطأ ما فى خلقته وكيانه ٠٠ ويظل هذا الخطأ ينخر فى حياته كالسوس الى أن ينهار فى نهاية الأمر ٠٠ ولذلك فنحن نعطف عليه لأنه بشر مثلنا ونخاف من مصيره لأنه لا يستطيع منه فكاكا ٠

ولذلك نجد أن الخصائص التى أوجدها ألفريد فرج لبطله من التاريخ ، هى الخصائص التى تؤهل للقيام بدور البطل التراجيدى ٠٠ فأمنحتب الرابع شاب صغير ، حالم ، عاشق ، استغرقته الأفكار ، شاعر ، أبدع أحسن آيات الشعر المصرى القديم ، مثقف ، وفرعون ورث عن آبائه المحاربين الجبابرة شخصية قوية وعزيمة لا تلين ٠ وقد بدأ الصراع بينه وبين كهنة آمون عندما تعلق بديانة رع وترتب على ذلك تغيرات أساسية فى مناصب الدولة ٠

ولكن أمنحت الرابع لم يكن قد تجاوز بعد أول الطريق الطويل الى الثورة ، فسرعان ما كشف هذا الفرعون الملهم ، ذو المصـير المشئوم ، ببصيرة نافذة وصفاء فكر نادر ، الأسس الروحية الجديدة الجـديرة بانسان العصر وأعلن اسم الهه الجديد آتون : الواحد ، الرحيم الذى يتبنى البشر من جميع الأجناس ، الحى فى الحقيقة ، الناقم على الأوثان ٠٠ انه ليس قرص الشمس ، ولكنه الحرارة التى فى الشمس ، انه القوة الحيوية الكامنة فى الشمس ٠٠ وهكذا أعلن نهاية الوثنية والآلهة المحلية، واندثار معبد آمون وتشتيت كهنته ٠٠ وأمر الملك بأن يعبد الجميع الها واحدا يبسط رحمته على جميع البشر وهو آتون ٠٠

وغير الملك اسمه من أمنحتب الرابع الى اخناتون ومعناه روح آتون ٠٠ وبقى اخناتون فى مدينته الجديدة يدعو الناس لديانة آتون ويفسر لهم اتجاهاتها ويقيم الصلوات فى المعبد مترنما بأنشودته التى تكشف السر عن كنه « آتون » وصفاته المتعـددة تاركا عماله وجنـده ينكلون بآمون وكهنته ، مهملا الرسائل التى انهالت عليه من أمراء مدن سوريا وفلسطين يطلبون فيها النجدة العسكرية للقضاء على عوامل الفتنة والثورة التى كانت قد تفشت بين الناس فى مناطق الامبراطورية المصرية ٠

مرت الأيام والحالة فى مصر وفى خارجها تزداد سوءا ، اذ اشتد النزاع وعم البأس أهل طيبة وأخذ العراك يشتد تأججا ، وهنا اضطرت الأم الملكية « تى » أن تتدخل ، اذ لا بد أنها أحست بالخطر الداهم يحيط بمصر فأخذت تسعى لتخفيف وطأة الأزمة وسارعت بالسفر الى العاصمة الجديدة « اخيتاتون » ـ تل العمارنة ـ فى العام الثانى عشر من حكم الملك ، ولقد سجل أخبار هذه الرحلة المدعو « حوى » فى مناظر متعددة على جدران مقبرته فى جبانة تل العمارنة ٠ ويبدو واضحا أن لهذه الزيارة آثارا عميقة ، اذ وقع على أثرها حادثان على جانب عظيم من الأهمية : أولهما شقاق بين اخناتون وزوجته المحببة اليه « نفرتيتى » ، واتسعت الهوة بين الزوجين الى درجة أن تركت الملكة القصر وذهبت الى منزل يقع فى أقصى الشمال من المدينة ، كما انها عوقبت بحـرمانها من لقبها « نفر ـ نفرو ـ اتون » (ومعناه منتهى جمال آتون) ٠ ومنح اللقب الى الأخ الأصغر للملك وهو « سمنخ كارع » الذى تزوج من احدى بنات « اخناتون » واسمها « مريت آتون » ٠ أما الحادث الثانى فقد كان : اشراك « سمنخ كارع » فى الحكم وارساله مندوبا عن الملك الى طيبة لتهدئة الحالة فيها ، ولكن يبدو أن هذه المحاولة لم تفلح وبقى الشعب الطيبى على عدائه له ٠

فترة عصيبة ولا شك ، لا بد وأنها جعلت الملك الفيلسوف ، العاشق لآتون ، والذى يدعو للتوحيد والمحب للسلام والذى طالب بالعدل بين الناس ومجد الحق ، لا بد أن هذه الفترة جعلته يئن تحت عبء ثقيل من المسئوليات ويجثم على صدره شعور بخيبة الأمل لا حد له ٠

ومما زاد من خيبة أمله أنه وجد حبيبته المفضلة « نفرتيتى » ترفض المهادنة ، وتتمسك بالمثل العليا للثورة ، وتترك قصرها وتقبع فى دارها فى شمال المدينة ومعها ابنتها « عنخ – اس آن با آتون » التى تزوجها فيما بعد « توت عنخ آمون » ٠ كما وجد أيضا أمه « تى » التى ساندت دعوته لعبادة آتون ودفعته دفعا لاثارة حرب لا هوادة فيها ضد آمون لكسر شوكة كهنته ، وجدها الآن ترى رأيا آخر ، اذ تستحثه لمهادنة ألد أعدائه ، ثم رجع اليه « سمنخ كارع » من طيبة يحدثه عن ثورة الناس هناك متهمين دعوة « آتون » بالزندقة ومطلقين عليه اسم « المارق الزنديق » ٠ ويرنو ببصره الى بلاد آسيا الغربية فيجدها قد ثارت عليه وأن بعضها قد حاول الاعتداء على مصر نفسها ، كما أصبحت خزانة الدولة خاوية خالية من ذلك الدخل الضخم الذى كان يأتيها من هناك ٠

لابد أن هذه المشاعر كانت تطحن جسمه العليل طحنا ، ولابد أيضا أنه مات فى أعقاب هذه السنة مباشرة ، لقد مات بعد أن حكم مصر لفترة تسعة عشر عاما أو أقل ، حكم منها ما يقرب من ستة أعوام مشتركا مع أبيه ، والثلاثة عشر عاما حكمها بمفرده ٠

مات اخناتون ولا نعرف شيئا عن تفاصيل موته ، ولو اننا نرجح أن موته حدث نتيجة لمؤامرة دبرت لقتله ، ومما يؤسف له أننا لم نعثر حتى الآن على جثته ، اذ أنه لم يدفن فى المقبرة التى شيدها لنفسه ولأفراد أسرته فى التلال الحجرية الواقعة الى الشرق من مدينة تل العمارنة ، وهى المقبرة التى لم يدفن فيها سوى ابنته الثانية التى ماتت فى سن مبكرة وفى أثناء حياته ٠٠

اختفى اخناتون واختفى معه أخوه وشريكه فى الحكم ورسوله لمهادنة كهنة طيبة (سمنخ كارع) ، ولعل أهل طيبة قتلوه بعد أن تخلصوا من « اخناتون » وبقيت مصر دون وريث شرعى للعرش ، وبدأت المؤامرات تحاك من أكثر من جانب والبلاد تسير بخطى واسعة نحو الهوة العميقة ، اذ ساد الفساد وانتشرت الفوضى وعم الفقر كل الطبقات بعد أن ضاعت المستعمرات المصرية فى آسيا وانقطع ورود الجزية ٠٠

سارع أهل الفكر فى مصر الى ايجاد حل للأزمة فاختاروا صبيا فى سن الحادية عشر وهو « توت عنخ آتون » ونصبوه ملكا على مصر على أساس أنه اكتسب شرعية الجلوس على عرش مصر عن طريق زوجته ابنة اخناتون الثالثة « عنخ اس ان با آتون » • وسارع هذا الصبى باعلان خضوعه الكامل لآمون وبدل اسم آتون باسم آمون فأصبح « توت عنخ آمون » كما أصبحت زوجته « عنخ اس ان يا آمون » • وقام بترميم كل المعابد التى خربها اخناتون وأعاد ثروة آمون الى ما كانت عليه ، ولقد سجل أعماله على وثيقة يقول فيها : « وتداول جلالته مع قلبه فى المشروعات باحثا عن أى عمل مفيد ، وباحثا عما يخدم به « آمون » فرأى أن يصنع له تمثالا عظيما من الذهب الخالص ، يفوق ما كان مصنوعا من قبل ، وأن يجعل محفة « آمون » تحمل على ثلاثة عشر حاملا •• بينما كانت محفة هذا الاله العظيم تحمل قبل ذلك على أحد عشر حاملا ، وأن يرسم كهنة وسدنة هذا الاله من أبناء نبلاء بلادهم ، كل منهم ابن رجل معروف ذى اسم مشهور ، وأن يضاعف كل أملاك المعابد حتى يصبح لها أربعة أمثال ما كان لها من فضة وذهب ولازورد ، وأن يزيد خدم المعابد على حسابه الخاص ومن ثروة سيد القطرين » •

هكذا انتهت الأحداث التى صاحبت ثورة اخناتون • انتهت بعد أن اعتبرها أهل عصره زندقة وهرطقة لم يحدث مثيلا لهما فى أى عصر آخر •• وهى الأحداث التى اتخذ منها ألفريد فرج الخلفية التاريخية « سقوط فرعون » •• ولكن المسرحية تعد فى نفس الوقت عصرية من حيث أنها تنظر لهذه الأحداث القديمة من التاريخ بنظرة عصرية وتفكير عصرى ، وتنطوى على مضمون فكرى عصرى • وطبقا لألفريد فرج فانه أيا كانت الحقبة التى يصورها عمل فنى ما ؛ فان هذا العمل ينتسب بلا جدال لأفكار العصر الذى انتج فيه •• ولذلك فمسرحيته تلك تعد تاريخية وعصرية فى نفس الوقت •

ولعل ألفريد فرج قد اختار هذه الحقبة بالذات من التاريخ ، وهذه القصة بالذات ، لأنها تحتمل من التأويل ما يلهم قلوبنا ويثير فى أرواحنا فكرة من أنبل الأفكار التى توج بها شعبنا نضاله الحديث : فكرة الحياد الايجابى أو السلام المسلح أو التوازن الفاصل بين فكرتى: القوة والفضيلة •• ويعتقد ألفريد فرج أن هذا التوازن الذى حققته حكمة الثورة المصرية العصرية فى السياسة الخارجية ، ليس نتيجة ظروف طارئة أو حديثة جدا •• فمصر تصلها بالعالم المحيط منذ أقدم العصور جسور مفتوحة ، كانت دائما هى الطريق الممهد للغزاة

وللهجرات العدوانية · وهكذا ظلت مصر تحتشد بقوتها لرد المعتدين ، أو لتأمين الجسور بالقوة ··

كما أن المصريين منذ أقدم العصور يتعيشون من ماء النيل السخي، ويتمتعون ببيئة ثرية نسبيا · بالقياس الى البلاد المحيطة بهم ، وقد عرضهم ذلك للغزو ، ووقاهم التلوث بفكرة استعمار أراضي غيرهم · لقد جعلهم ذلك أكثر الشعوب استعدادا للامتثال لفضيلة التعايش السلمي حتى في أشد عصور الهجرات ضراوة · وتجاذبت المصريين فكرتا القوة والفضيلة بعنف ، ولكن لم يتحقق التوازن بين الفكرتين في هذه الأزمنة السحيقة الا في فترات قصيرة جدا ، وفي الحقب الأولى من التاريخ ·

ولعل من أبرز هذه الفترات الفترة التي اختارها ألفريد فرج اطارا ومضمونا للمسرحية فترة حكم اخناتون ، تلك الفترة التي وقع فيها الصدام المباشر العنيف بين أنصار القوة والغلبة وأنصار الفضيلة العزلاء المسالمة · ولقد أبرز المؤلف هذا المعنى في الصراع السياسي والاجتماعي والديني المختلط ، الذي فرق وحدة الشعب في ذلك الوقت ·· ولذلك لم يجر ألفريد فرج وراء بريق الخلفية التاريخية ولم ينس أنه مؤلف مسرحي قبل كل شيء ، ولذلك التزم بخط الصراع الفاصل بين أنصار القوة وأنصار الفضيلة · وعلى هذا لم يدخل في متاهات كان يمكن أن تشوه من الجمال العام للمسرحية وتحولها الى عرض تاريخي لتلك الفترة من تاريخ قدماء المصريين ·

وربما تركز العامل الذي سهل مهمة ألفريد فرج في اخضاع الخلفية التاريخية لحتميات الدراما في طبيعة التاريخ المصري القديم نفسه · فنجد أن معظم أحداث هذا التاريخ التي وصلت الينا عن طريق ورق البردي أو النقوش التي على جدران المعابد أو في الحفريات التي اكتشفت قد تركزت في الأحداث الرئيسية التي كانت بمثابة نقط تحول في تاريخ الأمة ولم تهتم كثيرا بالتفاصيل الدقيقة للحياة اليومية والتي ربما قد تغري الكاتب المسرحي في أن يتتبعها ويضل طريقه ويفقد عمله شكله الجمالي العضوي ·· وليس معنى هذا أن المؤرخ المصري القديم لم يلتفت الى الحياة العادية اليومية تماما ، ولكن اهتمامه بها لم يصل الى الحد الذي يشتت انتباه المؤلف الدرامي ويترك خط الصراع الرئيسي بحثا عن تفصيلات جانبية قد تقوم بدور العبء على البناء العام للمسرحية ، وتفسد مقاييسه الجمالية باضافة نتوءات تضعف من حيويته وتدفقه ··

ولذلك نجد أن الصراع فى « سقوط فرعون » لم ينحرف عن مجراه الطبيعى بين اخناتون وأتباعه وكهنة آمون وأتباعهم ·· ولم ينته الصراع الا بانتهاء أحد طرفيه الا وهو اخناتون · وكانت نهايته التاريخية متمشية مع نهايته فى المسرحية ومتفقة مع المقدمات التى أوردها المؤلف فى المناظر الأولى ·· فهو بطل تراجيدى يحمل فى نفسه كل جراثيم الضعف البشرى وفى نفس الوقت يحاول تطبيق مثله العليا فى حياة السلام بمثالية نادرة لا تحيد عن الهدف · ومثل هذه الظروف لا تساعده على مواجهة كهنة آمون الذين تكاتفوا ضده واستطاعوا أن يضموا إلى صفوفهم الجيش وعلى رأسه حور محب قائد جند الملك وحاكم منف البيضاء ·· ولنأخذ مثلا على هذا من حديث أمينى كاهن آمون الى حور محب :

حور محب : (أكثر شرودا) تريد أن تكشف أغلاق نفسى ؟

امينى : وهل أستطيع ؟ أنت رجل ذكى يا حور محب · قلبك عظيم · لا يدرك الانسان أعماق نفسك · ومع ذلك ساءلت نفسى : هل يستطيع حور محب أن يثور ثورته على اخناتون الملك ، حماية لاخناتون الصديق · صديقك الحبيب الى قلبك · اخناتون يحب السلام ، ويكتب الشعر ، وهو خالد كأخلد ما يكون الشعراء والمبشرون · ولكنه ملك ، يحمل صولجانا · وكلمة السلام فى شفتى الملك معناها الاندحار والخزى والعار · ثر على الملك يا حور محب تحمى عقيدة المبشر ·

فى مقابل ذلك يقول اخناتون لحور محب بعد ان اكتشف بشائر الثورة ضده :

اخناتون : (يقف) فانهضوا يا ساكنى القبور ·· حلوا أكفانكم · انفضوا الرمال عن وجوهكم · ارفعوا رؤوسكم حتى تنظروا ما صنعت بأحلامكم وشهواتكم · اننى ابنكم · اننى وريثكم · وهذه كلمتى فيما صنعتم : لقد ورثت اثمكم فاحلته فضيلة · وورثت جبروتكم فأسكنت فيه الحب · وورثت سلطانكم فبذرت فيه الحرية · الذى يعكر صفو العالم سيقبض صدر جلالتى وسيعتدى على مدينتى ، لأنى أفىء على العالم من قلبى ، واضيئه بنورى ، لأنى أنا الحب الذى فى مدينتى ، لأنى أنا الحرية التى فى بيوتكم ، لأنى أنا الفضيلة · أنا السلام ··

وبرغم تحذيرات حور محب لاخناتون ، لم يحد عن مثاليته المطلقة

فى تطبيق السلام المجرد ·· فهو يسير لقدره لأنه لا يستطيع دفعا له · ومن هنا نحس بالعطف عليه كانسان والخوف من مصيره لأننا نرتعب من مجرد التفكير فى أن هذا ربما يحدث لنا فى يوم من الأيام بصورة أو أخـرى :

حور محب : اننى جئت الى عاصـــمتك لأكلمك ، لا لأعصى كلمتك · وسأتكلم يا صاحب الجلالة لأنى أتعذب بالسكوت على ما أرى ، فالمصائب تقع كل يوم · كانت الشام ملكك كأنها كلابك ، وكانت الناس تعيش على النفس الذى تمنحه جلالتك · والآن فى الشام ، الرجل يخرج الى حقله حاملا درعه · والذى لا يحرس نفســه يذبح والدم فى كل مكان · قطاع الطرق واللصوص ينتزعون الأرض من جلالتك · والقطعان تترك هائمـة · الحبوب أتلفت فى كل مكان · ماذا سنفعل لنحصل على الخشب لتوابيتنـا ؟ حقـا ، فالأبواب والأسوار والحوائط خربت وأحرقت · مدن الساحل والداخل نهبت وسقطت · وكهنة آتون يا حبيب آتـون يذرعون الشوارع معولين ···· الخ ·

هذا هو خط الصراع الرئيسى الذى التزم به ألفريد فرج ولم يحد عنه ·· أما عن باقى الشخصيات والمواقف مثـل نفرتيتى وسمنكارع ولى العهد وزوج ابنة الملك مريت آتون وتوت عنخ آمون زوج الابنـة الصغرى للملك وهى ميرى وآى حكيم القصر ومرى رع رئيس كهنة آتون وبك رسام الملك وريب عادى والى ببلوس السابق وايمى مضحك الملك ومريحور شاعر الشعب وغيره من الشخصيات ، فلم يتعد دورها دور التنويعات التى توجد فى المؤلف الموسيقى والتى تقوم بالقاء الأضواء وتأكيد الخط الرئيسى أو اللحن الأســاسى ، وأهميتها تنبع من هـذه الوظيفة فقط وليس لها أهميـة خاصة فى حـد ذاتها ·· وكان اتباع ألفريد فرج لهذا المنهج قد جنبه الوقوع فى الأخطاء الشائعة التى يقع فيها كتاب الدراما الذين يستقون مضمونهم من التاريخ ويجرون خلف بريق الشخصيات التاريخية ، ويغشى بصرهم أمام بهاء المواقف الخالدة ·· فيفقدون القدرة على التحليل الهادىء ، والتأمل المتفحص والدراسة المتأنية للعلاقات والروابط الحية بين خلايا العمل الفنى ·· وفى هذه الحالة لا نستطيع أن نطلق على الكاتب لقب المؤلف الدرامى لأنه ترك ميدان الدراما الى نطاق الدراسات التاريخية ·· ولا نستطيع فى نفس الوقت أن نطلق عليه لقب المؤرخ نظرا لأن التاريخ ليس ميدان تخصصه ··

ولذلك فمن واجب المؤلف الدرامى الذى يتخذ مضامينـــه مـن

التاريخ أن يعتنى بالجانب الانسانى الخالد فى الموقف التاريخى المؤقت وأن يركز اهتمامه على اللمحة الدرامية النقية فى الشخصية التاريخية التى تحمل شوائب وتناقضات البشر ٠٠ وخاصة أن التراجيديا تقوم أساسا على النقاء والتطهير من كل ما يؤثر على احساسى الخوف والشفقة عند المتفـــرج ويضعف من انفعاله بهما ٠٠ ومع أن الفـكرة الفلسفية القائمة على الصراع بين الفضيلة والقوة ، والجو التاريخى العريق الجليل قد ألهما الفريد فرج هذه المسرحية ، فانه استطاع تجنب تجريد الأفكار ولذلك نجد شخصيات « سقوط فرعون » رجالا ونساء من لحم ودم ، لا مجرد أفكار متعارضة متقابلة ٠٠ فالصراع بينهم مصـــدره تاريخى ، وجوهره فلسفى ، ولكن موضوعه ومادته انسانية حية ٠٠

ولذلك نجد التحليـــل الدرامى المستفيض للعلاقات الانســـانية الجياشة بين الملك والملكة وخاصة ان اخناتون ـ تاريخيـــا ـ كان يحيا حياته العائلية فى العلن ، يقبل زوجتـــه وبناته على ملأ ، ويصحبهم للنزهة فى متنزهات مدينته ، وكان جمال زوجتـه نفرتيتى وفتنتهـا وسحرها طابعا للجمال فى ذلك العصر وملهما عظيما للفن ٠٠ وكذلك نجد نفس اللمحات الانسانية بين الأم وأبنائها ، بين الصديق والصديق، بين زملاء العقيدة وزملاء السلام ٠ وعمد ألفريد فرج أيضا الى أن ينسج من هذه الخيوط الانسانية المؤثرة لحم وسداة الفكرة الفلسفية والمضمون التاريخى وحرص على ابراز الصراع النفسى وشحن المواقف المسرحيـة بالانفعال الملائم ٠٠

والأفكار فى « سقوط فرعون » ليست ســـيوفا ليتبارز بهـــا الحكماء ، وليست ضربا من فنون الكلام والجدل ٠٠ فالمؤلف يحرص على كونها غير بسيطة وغير مباشرة ويؤكد على تعقيدها شأنها فى الحيـاة ٠٠ فاخناتون تتنازعه طبيعتان : طبيعة الفرعون الصـــارم القاسى ، وهذه تتجلى بقوة فى شئون سلطته ٠٠ وطبيعة الرائد الروحى المبشر بالمسالمة والصفاء ، وهذه تتجلى بقوة فى شئون حيـــاته الروحيـــة والعاطفية ٠٠ ورغم أن طبيعة الرائد الروحى تتغلب عليـــه وتورده موارد التهلكة ، فانه لا يوجد ثمة حد فاصل بين طبيعة الفرعون الصارم القاسى وطبيعة الرائد الروحى المحب للسلام ، فهما أيضـا مختلطتان مشتبكتان متماستان ، لأنهما وجهان لشىء واحد ٠٠

ولذلك فنحن نحب اخناتون ألفريد فرج أكثر مما نحب اخناتون التاريخ ، لأننا نرى فيه الانسان المعذب أكثر مما نجد فيه شخصـــية ملك تاريخية حكمت مصر فى فترة معينة ٠ نرى فيه الانســـان الذى

تنفجر داخله أزمة التماس بين طبيعة الفرعون وطبيعة المبشر ٠٠ فنحن نراه على صرامته وقوة بطشه عاجزا عن التماسك والتوازن ، يتعلق بأهداب الكلام وهو مصروع النفس ٠٠ ولذلك يتلاشى حاجز التاريخ بين البطل والمتفرج ويسرى التعاطف الوجدانى داخل نفسه ٠٠ ومن هنا يتحتم على الكاتب المسرحى الذى يعتمد على التاريخ أن يتعامل مع الانسان الخالد فى كل زمان ومكان بصرف النظر عن الظروف التاريخيه المؤقتة ٠٠ أى آن له أن يحذف الظروف التى لاتخدم عمله ويضيف الملابسات والمواقف التى تبلوره وتؤكد قيمة كيانه الحى ٠٠ فالمقياس الأول والأخير لنجاح العمل الفنى هو فى توافق علاقاته الحية بين خلاياه والتوازن بين قطبى الصراع وليس فى مطابقته لتفاصيل التاريخ أو حتميات الواقع ٠٠

وقد استغل ألفريد فرج المادة التاريخية وأخضعها لابراز قيمة جمالية أخرى فى مسرحيته ٠٠ فقد أخذ من التاريخ القيم الجمالية التى كانت سائدة فى العصر القديم عامة والقرن الرابع عشر قبل الميلاد خاصة ، وطعم بها عمله حتى يشم المتفرج رائحة الماضى العبقة المعتقة ٠٠ ولذلك استخدم المؤلف اللغة كمؤثر فنى موح بالجمال الأثرى لتأكيد جلال المأساة ٠٠ وعلى هذا الأساس نسج خيوط اللغة على منوال ما خلفه الأقدمون من آثارهم الأدبية والشعرية ، مع اقتباس بعض المأثور من حكمتهم العريقة فى مواضعه ٠٠

وكان حرص المؤلف على شاعرية الحوار فى هذه القصة ذات الطابع الأثرى والمذاق الأسطورى سببا فى الجهد الذى بذله فى محاكاة القيم الجمالية فى الآثار الأدبية القديمة والقياس عليها ٠٠ ولم يدع له فرصة الفكاك من عبقرية اخناتون شاعرا وأديبا ومؤلفا لقصائد من أعمق وأرقى الأغانى والصلوات فى كل عصور مصر القديمة ٠٠ وبما أنه من المفروض على المخرج أن يقدم الممثلين فى ملابس ذات طابع وأسلوب تاريخى أمام ديكور يماثل خطوط وألوان وكتل المنشآت المعمارية القديمة ، وجد الكاتب أنه من الضرورى للغة الحوار أن تكون مصممة بنفس المنهج ، وذات نظام وجرس منسجم مع الجو المحيط كله ٠ ولنأخذ مثلا من حديث اخناتون لندلل به على هذا المنهج :

اخناتون : أنا أطعمت الفقير ٠ وأعطيت الظمآن من جعتى ٠ وأمنت الخائف وحكمت بميزان العدل ٠ وسيذكر آتون اسمى فى العالم الآخر لأنه خلص روحى وألهمنى الكلمة التى تسكن مدينتى ٠٠

فنحن نحس فى مثـــل هذه الأمثلة بموسيقى خفية معينة كتلك الموسيقى التى تدق بايقاعاتها الخفية فى الحكايات الخرافية والأساطير. وهذه النغمة الخفية منحتنا ايحاءات أجواء القرن الرابع عشر قبل الميلاد وتقبلناها برغم بعد الشقة بيننا وبينها ·· ولم يكن اهتمام ألفريد فرج بهذه الموسيقى الخفية على حساب المسرحية كعمل درامى بل تركز دورها فى ابراز الايحاءات ومد حائط شفاف يضفى على المنظر كله ذلك الشعور الفريد الذى يسلبنا اليقظة ويأخذنا بالرهبة والجلال ، ويقنعنـــا بأن لحياتهم ايحاء أقوى من ايحاء الحقيقة ، أقوى من مجرد التاريخ ، ولذلك كان التـــاريخ خادما للدراما طوال المسرحيـــة ومبرزا لامكانات الصراع داخلها ·· ولم تذكر حادثة تاريخية أو موقفا تاريخيا لمجرد وروده بل لدفع الحدث الدرامى الأساسى الى أبعاده الحتمية ··

أما فى مسرحية « صوت مصر » القصـــيرة فقد سـيطرت المادة التاريخية على التشكيل الدرامى لها وخاصة أن الكاتب كتب المسرحية وما زال التاريخ يصنع مضمونها ·· فقد كتبت عام ١٩٥٦ أثناء وقوع العدوان الثلاثى على مدينة بورسعيد الباسلة ·· ولذلك لم يكن هناك فرصة للكاتب لكى يملك القدرة على التحليل الهادىء والتأمل المتفحص والدراسة المتأنية للعلاقات التى تربط بين المواقف المختلفة والروابط الحية التى تشد الشخصيات الى جزئيات العمل الفنى كله ··

وقد يقول قائل انه ليس المطلوب من كاتب المسرحية ذات الفصل الواحد أن يعتمد على التحليل والتأمل بحكم ضيق الحيز الذى يتحرك فيه ·· بل يجب أن يعتمد على اللمحات السريعة واللمسات الخاطفة التى تعرض ولا تؤكد والتى تلمس ولا تقبض ·· وربما وافقنا على هذا الرأى ولكن هذا ليس عذرا فى نفس الوقت لكى يتحول العمل المسرحى الى مجرد ربط مصطنع بين المواقف لابراز بعض المعانى التى يريد المؤلف ايصالها الى جمهوره ·· فلا شك أن أحداث عام ١٩٥٦ لا بد أن تجعل أى كاتب مسرحى يقف أمامها لاهثا مذهولا ·· وفى هذه الحالة لا يمكن أن يكتب فنا ناضجا ·· الى أن يزول عنه الذهول ويعود الى حالتـــه الطبيعية ·· حينئذ يستطيع أن يدرك الأبعاد الحقيقية للعمل المسرحى المقدم على خلقه وأن يملك القدرة على السيطرة والتحكم فى كل ما يخدمه وينضجه ··

فاذا أدركنا هذه الحقيقة زالت عنا دهشة التساؤل : كيف استطاع ألفريد فرج أن يكتب مسرحية ناضجة حية مثل « سقوط فرعون » برغم أن أحداثها وقعت فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ولم يستطع أن يفعل

نفس الشيء فى مسرحية « صوت مصر » برغم وقوع أحداث الأخيرة عام ١٩٥٦ بعـد الميـلاد ؟ ذلك لأنه يجب على الفنان أن يرى عن بعد حتى يستطيع أن يتحكم فى جزئيات مسرحيته وتفصيلاتها ٠٠ أما اذا كان موقعه داخل الأحداث نفسها فالنتيجة أن انفعاله سيكون رائعا لكن عمله الفنى لن يكون كذلك ، لأن الفن ليس انفعالا محضا ، بل الانفعال هو أحد العوامل الداخلة فى العمل ٠٠ ولا يستطيع الفن الناضج أن يعتمد على عامل واحد واهمال العوامل الأخرى التى تنظم هـذا الانفعال وتبلوره فى شكل العمل الفنى ٠٠

وكان انفعال الكاتب سببا فى عدم نضوج الشخصيات ٠٠ لا نقول نضوجهم الوطنى بل نضوجهم كشخصيات مسرحية لها الحق فى أن تحيا فوق منصة المسرح وتثبت وجودها وكيانها ٠٠ لأنها استحالت الى أنماط مجردة نستطيع أن نجدها فى أى مكان ٠ ولذلك لم تكن لشخصيات المسرحية صفاتها الخاصة التى تجعلها تتفاعل أو تتصـارع مع بعضها البعض كأفراد لهم طموحهم ورغباتهم وميولهم المتناقضة ، أو المتفقة ، مما يدفعنا الى الاعتقـاد بأن ألفريد فرج أراد تصـوير بطولة شعب بورسعيد خاصة والشعب المصرى عامة دون الاهتمام الخاص بحـدود شخصياته المسرحية كبشر لهم مميزاتهم الخاصة بل لمجرد أنهم يجمعون أكبر عدد من الصفات والخصائص التى تميز الشعب المصرى عموما ٠٠ وعلى هذا الأساس تحولت الشخصيات الى أنماط أو رموز ترمز الى ما هو أكبر منها وأعظم ٠٠

ولذلك يصدر اقتناعنا بشخصيات المسرحية عن اقتناعنا بالقضية المصرية أصلا ٠٠ ولولا روعة المضمون لما قامت للمسرحية قائمة ٠٠ لأن اقتناعنا يجب أن يصدر أولا وأخيرا عن داخل المسرحية ذاتها كجسم حى ناضج له حياته وتفاعلاته العضوية ٠٠ فاذا احتجنا الى الظروف الخارجة عنه لاقناعنا به فمعنى ذلك انه فقد القدرة على الحياة المستقلة ومن هنا ينهار ويتحطم ٠٠ والعامل الوحيد الذى أحيا المسرحيـة هو مضمونها المرتبط بذكريات عزيزة وغالية على كل أفراد الشعب المصرى ٠٠

أما بخصوص مسرحية « حلاق بغداد » فلا أصل لها فى التاريخ ، وبالتالى لا تلتزم بتحقيق التاريخ وانما هى تسـتلهم الجو التاريخى بشكل عام ، كاطار وزينة لما يدور فيها من حوادث خياليـة ومواقف تجترىء على المعقول والمألوف ، وتجرى على نسـق ما تجـرى عليـه الحواديت الخيالية ، بما فيها من أحلام وتهاويم براقة ، وحلاوة سرد ،

وتجاوز للمعقول وبساطة فى البناء ٠٠ تجدها فى روح ألف ليلة وليلة، وفى فكاهات الجاحظ ونقداته وكاريكاتيره الشعبى ٠٠

ومن بين هذه المقدمات كلها يضرب ألفريد فرج مثلا بما عمد اليه من تسمية الحلاق بصفته « أبو الفضول » وتسمية زينة النساء وياسمينة على نفس المنوال ، وتقديم الخليفة والوزير والقاضى بوظائفهم لا بأسمائهم ، للايحاء بأنهم جميعا شخصيات خيالية مما يصنعه الخيال الشعبى ٠ وقد عمد فوق ذلك للحفاظ على الصورة الغالبة فى الحواديت الشعبية لما قدم من شخصيات ، كالخليفة العادل السمح ذى الروح الطروب ، والوزير الصارم الذكى المستبد ، والموظف الوصولى ، والتاجر البخيل وعلاقة العشق المثيرة للأحلام والأحزان ، وابن الشعب الحاذق طيب القلب ٠٠

تركز دور التاريخ فى الايحاء بجو بغداد الخيالية فى القرن الخامس أو السادس الهجرى أو كما تشاء ٠٠ ولذلك فقد خلق ألفريد فرج اطارا تشكيليا يعود بنا الى تلك الفترة السعيدة من التاريخ العربى فنجد فى مقدمة « يوسف وياسمينة » ، وهى الجزء الأول من المسرحية ــ بهو دار عربية متوسطة ، عبارة عن جناح فى الطابق العلوى ٠ والباب فى الصدر فوقه عقد مزخرف والى جانبيه شباكان بمشربيتين مغلقتين ، يتسلل من فتحاتهما الكثيرة الصغيرة ضوء النهار الوحيد الذى ينير المسرح ٠ وتحت كل من الشباكين كرسى بعرض الشباك قماشه حسن ٠ فى داخل الحائط الأيمن دولاب ضلفتاه مرآتان عاليتان ، يليه فى مستوى أكثر انخفاضا نتوء فى الحائط كالرف يزينه عقد صغير من فوق ، وجزء منه منحوت داخل الحائط وعليه ابريق نحاس جميل به زهور ٠ وتحت الرف طشت وابريق ماء على قاعدة ٠ ويلى الرف فجوة صغيرة فى الحائط منخفضة يبرز منها صندوق عربى مزين بالنقوش بما يستخدم لمتاع السفر يغلقه سيخ طويل يبيت فى سقاطة ، وأمامه ساتر (بارافان) من أربع ضلف ٠ أما الحائط الأيسر ففيه فتحة باب مفض الى غرفة نوم يمكن أن يبدو منها طرف سرير منخفض ومفروش فرشا ثريا ، الا اذا سحبت الستارة فأغلقت الباب تماما ٠ ويلى الفتحة صينية عربية نحاسية كبيرة حولها كرسيان وفوقها ابريق وكاسان نحاسينان ومسرجة على رف صغير ٠٠

الجو معتم يضطر الداخل من الباب أن يتوقف لحظة حتى تعتاد عيناه درجة الضوء فى الغرفة ، رغم أننا صباح يوم جمعة من أيام بغداد الخيالية التى استوحى ألفريد فرج مقوماتها من دراسة التاريخ العربى

وحياة الناس اليومية فى ذلك الزمن ·· ولذلك اقتصر دور التاريخ على وظيفـة الاطار المبرز للمسرحيـة ولم يتغلغل الى خط الصراع الأســاسى كما وجدنا فى مسرحية « سقوط فرعون » · ولذلك كان احتمال سيطرة المضمون التاريخى على الخط الدرامى فى هذه المسرحية احتمالا ضعيفا بل يكاد يكون منعدما ·· وبالتالى تفرغ الكاتب تفرغا كليا لمادته الدرامية يشكلها وينضـــجها بما يكفل لعمله المسرحى عوامل النجاح ومقومات الحيـاة ··

ولقد طبق ألفريد فرج نفس المنهج على الجزء الثانى من « حلاق بغداد » وهو « زينة النساء » · فنجد المسرح وقد تشكل من بهو بيت عربى متوسط الثراء مثلما وجدنا فى « يوسف وياسمينة » ·· ثم غرفة داخلية صغيرة الى يسار البهو توصل الى داخل الدار وما يلى بـاب الشقة القـائم فى الحائط الأيمن من بعض درج وبسطة · المنظر مقسم بذلك الى ثلاثة أجزاء ·· ولكنه مقسم بلباقة ورشاقة ، تقسيما لا يكاد يحس فيه افتعال · البهو هو الجسم الرئيسى للمنظر · وفى صـدره شباكان عربيان عريضان يطلان على الطريق وقد حسرت عنهما الستائر · وفى وسط البهو أريكة عربية مريحة تحوطها مقاعد ووسائد وأمامهما سجادة · وعلى الحائط الأيمن دولاب عـربى عال وله مرآة عظيمة ·· يليه باب الشقة تحت عقده التقليدى · وقد يواجه الدولاب فى الجانب الأيسر مرآة كبيرة وأصص زرع أو زهور صناعية · وفيما قد يحلو لمصمم الديكور اضافته من زينة أو زخرفة يحسن أن تتأكد لمســات أنثوية أنيقة تدل على ذوق حسن وطراوة وأنس ··

فى البهو سيدتان : « زينة » صاحبة البيت ، وجاريتها « جلنار »· زينة هى أكمل نموذج للجمال العربى والسحر وفتنة الأنوثة العربيـة الناضجة · وهى أرملة فى قمة الشباب ، لا تخلو من مكر ، الا أن مكرها يكاد أن يخفيه هنا شرف القضية التى تدافع عنها بكل ما أوتيت امرأة من قوة وجلد على الدفاع · جلنار أكبر منها سنا ولكنها ليست بعد فى السن التى تطمس آثار الجمال الشركسى الغارب · وهى أقل ذكاء من سيدتها ، وأميل للخضوع للأمر الواقع رغم عجزها عن التصريح بذلك ، تحوطا من غضب سيدتها ، وتمسكا بأمل ضعيف فى تدخـــل العناية الالهية فى اللحظة الأخيرة ··

الوقت ضحى ·· والمدينة بغداد الخيالية طبعا ··

وهكذا يلعب التاريخ دور الاطار الجميل لربط جزئيات الصورة وابراز مواطن الجمال فيها ·· وهو الذى أوجد الشبه فى الجو والمزاج

بين حكاية «يوسف وياسمينة» واحدى قصص ألف ليلة وليلة المستوحاة منها والمنسوجة على منوالها وبين حكاية « زينة النساء » واحدى قصص الجاحظ فى كتابه « المحاسن والاضداد » ، ذلك رغم التصرف الواسع الذى أباحه لنفسه الكاتب فى خلق الحكايتين الجديدتين ·· وهذا يرجع الى تشبعه بروح التاريخ العربى العريق · لتلك الفترة الذهبيـة ·· واذا كان هناك أى اختلاف فهو يفرده لأسلوبه فى محاولة تطويع هذا التراث الأدبى العظيم لشـكل المسرحية الحـديث ، وملاءمته لمزاجنا ، ولروح الفكاهة العصرية ··

وقد سـاعد تشـبع الكاتب بروح تلك الفترة من التاريخ على الاحتفاظ بما تميزت به ألف ليلة وليلة من مزاج خيالى حالم ، ومن غنى وبذخ روحى ·· وللاحتفاظ بما تميز به أدب الجاحظ من فطنة بايغة وذكاء خارج ، وتركيب هندسى بديع ، وروح الفكاهة العالية · ولا شك انه يدين بأى غنى أو خصوبة فى شخصية أبى الفضول لمؤلف ألف ليلة وليلة العبقرى المجهول · وان كان فى رسمها من قوة فمرجعها أن صورتها فى ألف ليلة فرضت قوتها على المؤلف الحديث ·· كما كان استخدام ألفريد فرج للغة الفصحى نابعا من استيعابه لتقاليد تلك الفترة التاريخية من اللهجة العامية ما لا يخرج عن جوازات الفصحى السمحة بشـكل عام ·· وهى اللغة التى يراها تستلهم وتنسـجم مع أسلوب الملاحم والقصص الشعبية القديمة ، وتوافق مزاج عصرنا هذا ··

وان كان المؤلف قد استفاد من التاريخ بوضع اطار مسرحيته وبثه فيها رائحة بغداد العبقة فى القرن الخامس أو السـادس الهجرى ·· الا أن دور التاريخ يقف عند هذا الحد ويلعب الخيـال بعد ذلك دور العمود الفقرى لبنيان المسرحية كلهـا وهى على حد قول ألفريد فرج نفسـه :

« هذه صورة متواترة فى صندوق الدنيا وخيال الظل والأراجوز والحواديت ، كما فى ألف ليلة ·· قوية بعراقتها وبساطتها ، وبجمال الخيال فيها ، نسجت على منوالها حكايتى هذه المسرحية التى اعتبرها بذلك أقرب لأسلوب الفانتازى الشاعرى الخيالى منها لأى شىء آخر » ·

أما فى مسرحية « سليمان الحلبى » فنجد ألفريد فرج يتنـاول سيرة سليمان الحلبى التى أوردها الجبرتى فى كتاب « عجائب الآثار » · ولنبدأ بوقائع التاريخ لنرى الى أى مدى استطاع المؤلف اخضاع المادة التاريخية لقوانين التراجيديا ··

في مسـاء السبت ١٤ يونيـو ١٨٠٠ قتل شـاب أزهرى عمره ٢٤ سنة اسمه سليمان الحلبى الجنرال كليبر سارى عسـكر الحملة الفرنسية فى مصر • قتله بأربع طعنات من خنجره وهو فى حديقة داره بالأزبكية ، التى كانت تقع مكان فندق شبرد القديم ثم طعن بعده كبير المهندسين بروتاين الذى كان يرافق كليبر فأصـــابه بجروح بليغة ، ثم اختبـأ سليمان الحلبى جـانب حائط منهـــدم فى الحديقة المجاورة لبيت كليبر : « فقبضوا عليه فوجدوه شاميا » ووجدوا الخنجر الملطخ مدفونا بجواره » وعاقبوه حتى أخبرهم بحقيقة الحال فعند ذلك علموا ببراءة أهل مصر من ذلك وتركوا ما كانوا عزموا عليه من محاربة أهل البلد » كما يقول الجبرتى • وكان هذا الفتى الشامى حين قبضوا عليه قد أنكر كل صلة بالحادث ، وهنا « أمر سارى عسكر (عبد الله مينو خليفة كليبر) أنهم يضربونه حكم عوائد البلاد ، فحالا انضرب لحد أنه طلب العفو ووعد أنه يقر بالصـحيح • فارتفع عنـــه الضرب وانفكت سواعده وصار يحكى من أول وجديد كما هو مشروع » وهذا مجمـــل اعترافه : انه كان يقيم فى حلب « وانه حين رجع عسـاكر العثمنلى من مصر الى بر الشام أرسلوا الى حلب بطلب شخص يكون قادرا على قتل سارى عسكر الفرنساوى ووعدوا لكل من يقدر على هذه المادة أن يقدموه فى الوجاقات ويعطوه دراهم ولأجل ذلك هو تقدم وعرض روحه لهذا » • كذلك اعترف سليمان الحلبى أن الذى أرسله فى مهمة اغتيال كليبر هو أغا الانكشارية وأنه قطع المسافة من غزة الى القاهرة فى ستة أيام ، وأنه وصل الى القاهرة قبل اغتيال كليبر بواحد وثلاثين يوما أقام خلالها فى الجامع الأزهر ، وأنه أفضى بنيته لأربعة من المجاورين من بنى بلده هم محمد الغزى وأحمد الدالى وعبد الله الغزى وعبد القادر الغزى ، وأنه كان يناقشهم يوميا فى هذا الأمر وخرج يترصد حركات كليبر قبل التنفيذ فى الجيزة ثم فى الروضة ثم الى المدينة حتى تمكن من اغتياله ليلا فى حديقة داره • وفى المحاكمة العسكرية أعيد استجواب سليمان الحلبى فاضاف الى اعترافاته السابقة « أنه حضر من غزة مع قافلة حاملة صابون ودخان وأنه كان راكب هجين وبحيث ان القافلة كانت خائفـة أن تنزل بمصر •• ثم أن أحمد أغا وياسين أغا من اغوات النيكجرية بحلب وكلوه فى قتل سارى عسكر العام بسبب أنه يعرف مصر طيب بحيث انه سكن فيها سابق ثلاث ســـنوات وأنهم كانوا وصـــوه أن يروح ويسكن فى الجامع الأزهر •• وأنه ما أخذ دراهم من أحد فى مصر لأن الأغوات كانوا أعطوا له كفايته •• سئل أين شاف أحمد أغا الذى يقول انه عرض عليه مادة قتل سارى عسكر وفى أى يوم قال له ذلك فجاوب أنه حين انكسر

الوزير رجع الى العريش وغزة يوم قال له وأن أحمد أغا المذكور وهو من جملة أغوات الوزير » ، وأنه تقدم بشكوى من « ابراهيم باشا متسلم حلب الذى كان يظلم أباه الذى يسمى الحاج محمد أمين بياع سمن وحطوه غرامات زائدة » وأن أحمد أغا ذكر له أنه صديق شخص لابراهيم باشا وأنه سيوصيه خيرا بأبيه ، ولكن بشرط أنه يروح يقتل أمير الجيوش الفرنساوية » . كذلك قال انه اشترى السكين من سوق غزة . أما بقية المتهمين من جماعة الغزاوية فبعد مواجهتهم بسليمان الحلبى وبعد « الضرب كعادة البلد » عدلوا عن أفكارهم ..

ويتضح من يوميات الجبرتى أن الفرنسيين حاولوا الاهتداء الى ثلاث نقاط : أولا هل هناك صلة بين سليمان الحلبى والوزير العثمانى؟. وقد اتضحت له هذه الصلة بالفعل من اعترافات سليمان الحلبى نفسه . ثانيا : ان كان العثمانيون قد كلفوا أحدا غير سليمان الحلبى بالقيام بعمليات اغتيال مشابهة فى مصر ، وهذا ما أعلن جميع المتهمين جهلهم به. ثالثا : ان كان للشيخ الشرقاوى رئيس الديوان أو لكبار المصريين صلة أو علم سابق باغتيال كليبر ، وهذا أيضا ما عجزوا عن الاهتداء اليه .

وقد أثبت عبد الرحمن الرافعى أن الفرنسيين « زاد ارتيابهم فى الأزهر بعد مقتل الجنرال كليبر اذ كان يأوى اليه سليمان الحلبى وشركاؤه ، وبه قضى القاتل نحو ثلاثين يوما مصمما على القتل . فلم يقتنع الفرنسيون بأن علماء الأزهر كانوا يجهلون نية القاتل قبل ارتكاب الجريمة . فلما انقضت محاكمة سليمان ذهب الجنرال مينو الى الأزهر بصحبة قومندان المدينة جنرال بليار والمحافظ وطافوا به ، وشرعوا يحفرون ما به من الأماكن بحجة التفتيش عن السلاح ، فأخذ الطلبة فى نقل أمتعتهم منه ونقل كتبهم واخلاء الأروقة .. وكتب الفرنسيون أسماء الطلبة فى كشوف وأمروهم ألا يأووا بالجامع غريبا»..

هذه هى سيرة سليمان الحلبى كما نجدها عند الجبرتى والرافعى .. على أساس أنه قاتل الجنرال كليبر خليفة بونابرت أيام الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ - ١٨٠١) .. ومنها تتضح شخصية سليمان الحلبى كبطل ملحمى من طراز عظيم .. فهو فدائى متأجج العاطفة قوى الارادة مشبع بالايمان الدينى الذى استغله الوالى العثمانى لتحقيق مآربه السياسية فقبل سليمان أن يجازف بحياته لكى « يغازى فى سبيل الله بقتل الكفرة الفرنساوية » كما اعترف أمام المحكمة وسجل الجبرتى اعترافه فى « عجائب الآثار » .. ولكن ألفريد فرج استطاع تحويل البطل الملحمى الى بطل تراجيدى بابرازه على هيئة فتى مثالى حالم غريب الأطوار ذى قدر عظيم يجوس فى نوبات الصراع خلال أرض

الزيتون ليلبس جلد صلاح الدين ، فهذا وعده وقدره ٠٠ وهو ايحاء جميل وعميق وشاعرى وفلسفى من ألفريد فرج بارتدادنا الى اللحظة الشاهقة التى وقف فيها العالم الاسلامى ممثلا فى صلاح الدين وجها لوجه أمام العالم المسيحى ممثلا فى ريتشارد قلب الأسد ٠٠ ولذلك يعتقد الدكتور لويس عوض أن هذا ايحاء فنى رائع بأن ما سنراه ليس تحركات جيوش ومعارك وانما وقفة فارس عظيم أمام فارس عظيم ، وهو روح الملحمة ٠٠

وكنا نوافق لويس عوض على هذا الرأى لو أن ألفريد فرج قد صور بطله بأسلوب الملاحم وهو البطل الذى يتحدى قدره ولا يهزم لضعف ينخر فى بنيانه ولكن لأن القدر لا بد أن ينتصر ٠٠ ولكن سليمان الحلبى يحمل كل جراثيم التراجيديا داخله تاريخيا ودراميا ٠٠ يقول عنه المجاورون : « هذا شاب لا نفع له ٠٠ مصاب بداء التعاظم لا يقتل أقل من كليبر ، ولا يشتم أقل من الشرقاوى » ، أو كما نجد فى نفس الموقف الذى يستشهد به لويس عوض ٠٠ نجد محمود صديق سليمان يسخر من ضعفه وتهافته :

(يبتعد كليبر قليلا عن مرمى سمعها ٠ يجمد المشهد ويخفت الضوء ، ويضىء المشهد الخلفى ٠ خلاء ٠ شجرة عجفاء فى جانب المنظر٠ سليمان الحلبى فى موقف تصد وقد شهر فرع شجرة كالسيف فى يمينه ٠ فى العشرين من عمره ٠ عصبى ٠ ذكى ٠ فصيح ٠ ويبدو أصغر سنا مما هو فى الحقيقة ٠ صوته يبدأ خافتا ثم يتصاعد كأنه يقترب من بعيد) ٠

سليمان : ان كان اسمك ريتشارد وأنت قلب الأسد كما سموك ، فاعلم بأنى أنا صلاح الدين ولا تعتقد يا ملك الانجليز بأن أرض المسيح عليه السلام قد باركت روحك أو أكسبتك حصانة ما ٠ انى أقول لك ، يا أيها الطامع فى حصاد ما بذرنا من الزيتون الأخضر ٠٠ مكانك ٠ الويل لك ٠ ان كنت أتيتنا حاجا كما زعموك فالق سلاحك ، وتقدم فى سلام ٠ وان كنت أتيتنا غازيا كما يبدو من ركابك فتقدم وحدك الى صلاح الدين ، ونازلنى رجلا لرجل وسيفا لسيف ، واحقن دماء رجالك وتابعيك ٠٠

(يدخل صديقه محمود شاهرا فرع شجرة مثله ٠ ويندفع اليه)

محمود : قبلت منازلتك يا أمير ٠٠ الى ٠٠

سليمان : عنى ٠٠ عنى ٠ جرحتنى ٠

محمود : (ساخرا منه) ما أضعفك وما أهون قوتك ! لو كانت ذراعك قوية كطلاقة لسانك ، لكان لك شأن فى التاريخ ٠

سليمان : (يتوسط المشهد) سيكون لى ، ما دام اسمى : سليمان الحلبى ٠٠

وعلى هذا الأساس أخضع ألفريد فرج المادة التاريخية التى حصل عليها من يوميات الجبرتى لقوانين التراجيديا ، ولم يشعر المتفرج أن التاريخ قد سيطر على الفن وأن ما يراه من أحداث على المسرح هو تسجيل دقيق لحوادث تاريخية وقعت فى قاهرة القرن التاسع عشر ٠٠ ولم يكن للجبرتى وجود الا بقدر ما هو مفيد وفعـــال فى دفع عجلة الأحداث الدرامية فى النص ٠٠ وهذا يرجع الى أن ألفريد فرج قد تمثل العصر جيدا ثم أخرج منه عصارة جديدة تحمل مقومات الصراع الدرامى الذى يمتاز بالأبعاد النفسية بعيدا عن حوادث التاريخ المسطحة والتى لا ترتبط الا برباط التتـابع الزمنى وليس بالرباط العضـوى الحى للدراما ٠٠ فلم يأخذ المؤلف كل أحداث الجبرتى التى تتصل بالقضية ، ولكنـه اختار كل ما يخدم عنصر الدراما فى المسرحية ثم أضاف من عنده بعض الشخصيات والمواقف الثانوية التى ساعدت على سد بعض الفجوات التى قد تطرأ على الشكل الفنى ٠٠ ولذلك لم تصب المسرحية بنتوءات وأورام تعوق نموها الطبيعى وتطورها من الداخل ٠٠

وعلى هـذا الأساس نجـد أن ألفريد فرج لم يكتب عن سليمان الحلبى الشخصية التاريخية بالذات وانما خلق بطلا تراجيـديا برغم أنه أخذ الصفات الأساسـية فيه من التاريخ ٠٠ فكانت الحماســة والاندفاع والتهور فى بعض الأحيان تميز تصرفات البطل التاريخى ٠٠ الا أن ألفريد فرج أضاف من خـلال البعد النفسى عنصر القلق والتردد الممزوجين بالثورة على الظروف التى جعلت المستعمر الأجنبى يحتل بلدا عربيا ٠٠ وأيضا لم يكتب ألفريد فرج عن كليبر الشخصية التاريخية بالذات ، وانما كتب عن نمط مألوف من الحكام فى البلاد المقهورة ٠٠ وبذلك يكون المؤلف قد خرج بنا من الجزئيات المؤقتة التى يتميز بها التاريخ الى الكليات الدائمة التى يمتاز بها الفن كما يقول أرسطو فى رسالته الشهيرة عن « فن الشعر » : « الشعر اذن أكثر فلسفية وأرفع مقاما من التاريخ : ذلك لأن الشعر يتجه الى التعبير عن الكلى ، أما التاريخ فيتجه الى التعبير عن الجزئى » ٠٠

لم ينبهر ألفريد فرج أيضا ببريق الخلفية الاجتماعية للعصر على

حساب الصراع الدرامى · فبرغم كثرة المشـــاهد التى تبرز الجوانب المختلفة لعصر سليمان الحلبى ، فان الكاتب استخدمها فقط فى اظهار انعكاسها على نفسية البطل وبذلك أصبحت هدفا الى غاية وليست غاية فى حد ذاتها ·· ولم يبتعد عن الخط الأساسى للمسرحيـــة وهو خط الصراع الممتد بين سليمان الحلبى وما يمثله وبين كليبر وما يمثله ·· مع نقله للاطار المعنوى والمادى لروح العصر ، فقد اختار من الشخصيات والمواقف على كثرتها ما يخدم شخصية بطله فقط على الرغم من أن عصر سليمان الحلبى ويوميات الجبرتى نفســه احتشدت بالمواقف المتعددة والشخصـــيات الكبيرة التى تغرى أى كاتب مسرحى بالوقوف عنـدها طويلا ··

ولذلك كانت القضية الفكرية هى الصلة الفعالة التى اســـتغلها المؤلف فى ربط أحداث التاريخ المبعثرة فى ثنايا الخلفية الاجتماعية ·· فلم يكن هناك ثمة فجوة بين المادة التاريخيـة والخلفية الاجتماعيـــة والقضية الفكرية التى تمثلت فى قضية الميزان المقلوب فى العدالة ·· بل تفاعلت وامتزجت حتى جعلت من القضية الفـــكرية التى ألحت على عقل سليمان الحلبى نتيجة طبيعية لظروف المجتمع فى ذلك العصر ·· فالمسرحية هى محاولة سليمان الحلبى لاعادة الميزان المقلوب الى وضعه الصحيح مدفوعا بالخلفية الاجتماعية وظروفهـا من الخارج وبالعوامل النفسية من الداخل حتى أصبح بطلا دراميا يحمل داخله كل مقـومات التراجيديا ، لأن سمته أعلى من سمت الرجال العاديين كما يقول أرسطو وبه نقص خطير يحتم مصرعه · وهذا النقص هو الكبرياء ولذلك فنحن نأسى لمصرعه ·· هو يريد تحقيق مثله الأعلى فى حياة حرة كريمة ولكن تردده وقلقه يدفعانه الى مصـيره دفعا ·· وقد ساعد كل منظر استوحاه المؤلف من هذه الحقبة التاريخية فى القاء الضوء على جوانب جديدة من شخصية سليمان الحلبى ·· ولذلك بدت أفعاله منطقية ونتيجة مباشرة للملابسات المختلفة التى يعيشـــها ·· وكانت النتيجة أن عثرنا على سليمان ألفريد فرج وليس سليمان الجبرتى لأننا لم نر مجتمع الجبرتى بقدر ما لمسنا تأثيره على سليمان الحلبى ·

وعندما يبلغ تفاعل المادة التاريخيـة والخلفيـة الاجتماعيـة مع القضية الفكرية القمة تكون الساعة قد اقتربت ·· ويكون سليمان قد حزم أمره واقترب من كليبر خطوات ·· ولكن حتى فى هذه اللحظة نراه يتساءل مثل هاملت : « أن أقتل ·· ذلك أمر بسيط · ضربة واحـدة من وسط الصدر باليمين بينما الذراع الأخرى تحتضن ·· وان حادت

الأولى فالثانيــة لن تحيد . وبعدها . العدالة أم الظـــلم ؟ هذه هى المعضلة .. « وفى حديقة كليبر تحاصره الهواجس والخواطر من جديد على هيئة أصوات الكورس . ولكنه فى هذه المرة قد حزم أمره .. انه يعرف الآن لماذا ؟! انه يجيب على كل سؤال . ان الترك ظلموا أباه ، فلماذا لم يقتل باشا حلب ؟ لأنه لا يقتل انتقاما . وقتل سارى عسكر ماذا يسميه ؟ العدل هذا جنون ! لا ! هذا عقل بارد يفــكر فى القتل بلا شقاء ولا ألم .. السماء ألهمته أن يفكر وهو يقتل بالعقل المحض . ان عقله حل كل الألغاز ولم يخذله أبدا .. انه يعرف كل ما ســيجره على الناس من فواجع بقتل سارى عســكر الفرنسيس ، ومع ذلك فقــد حزم أمره .. وهذا ما يحدث فعلا حين ينقض سليمان على كليبر ويصرعه .. ثم يسلم نفسه وهو مرتاح الضمير بعد أن خمدت نار القلق داخله.. وهدأ البركان الذى طالما أقلق أفكاره .. والذى أصبح من المحتم دراميا أن يخمده طبقا لقوانين التراجيديا ..

وفى مقالة تحت عنوان « ماذا يجرى فى المسرح المصرى » ؟ على صفحات « الأهرام » : الجمعة ٢٠ مايو ١٩٦٦ .. يحاسب لويس عوض ألفريد فرج على أساس أنه فشل فى استيعاب المقومات التاريخية التى أثرت على اتجاهات سليمان الحلبى . فيقول :

« أما سليمان الحلبى فيلقى على المصريين درســا فى الوطنيــة . أجده من أجمل وأسخف صفحات المسرحية ، حيث يقول : « وهزيمة أمة كريمة ؟ ما قولك ؟ أن نلبس العــار ونأكل الندم وتنبش عقولنــا أفكار خطرة .. وعندئذ تفتح أبواب الجحيم . الجحيم يصــبح نظام الحياة ، ويصبح نبض الدم فى العروق : اركع وادفع . قدم رجولتك للمهانة وأطفالك لأنيــاب الجوع وعنق جارك للمشــنقة . قدم ، قدم ، واركع وادفع . وعش .. لتملأ عينيك بالتراب وحلقك بالحجارة .. فقد منحك كليبر سارى عسكر الفرنسيس أمان الحياة » .

هذا الكلام الجميل يبدو نشازا لأنه صادر عن أزهرى نزيل لأبناء الأزهر الأصلاء . فلو كان درسا فى حب مصر فقد كان أولى به مجاهد من أبناء مصر . ولو كان درسا فى كرامة الانسان فلست أحسب أن الأزهر قد خلا يومئذ من رجــال يعرفون كرامة الانســان كما يعرفها ســليمان الحلبى . وبالفعــل فقد جاءته الصفعة من محمــد حين أجابه : « لا تزدرنا هــذا الازدراء . فانك أنت على الأقل لا تشــعر بشعــابين هذا الندم ولا هذا السعار . فبينما نحن خلف المتراس نطلق النار كنت أنت

فى بساتين حلب . آين كنت ؟ نحن أطلقنا الرصاص واشتبكنا بالسلاح .. فأين كنت ؟ »

فى تقديرى أن سليمان الحلبى ما كان يمكن أن يكلم رفاقه فى الأزهر بهذه اللغة ولا هذا المنطق ، فهذه « الأمة العزيزة » التى يتحدث عنها سليمان الحلبى لم تكن الا أمة المسلمين حيثما وجدوا فى القاهرة أو فى غزة أو فى حلب أو فى استانبول ، وهو شعور صادق يمكن أن يحس به اى مسلم فى ١٨٠٠ قبل تبلور القوميات العربية من مصرية أو سورية أو لبنانية أو عراقية دون أن يتهم بالعمالة للباب العالى حيث كانت الخلافة العثمانية حصن الاسلام الحصين . أما المصريون فقد كانت مشاكلهم أعقد من ذلك بعد أن فرت الجيوش العثمانية والمماليك أمام الجيوش الفرنسية الى ما وراء الحدود ، وتركت المصريين العزل ، العزل منذ الفتح العثمانى فى ١٥١٧ ، وبسبب الفتح العثمانى ذاته ، تصلاها نارا تحت حكم الفرنسيين . غير مقنع أن يخاطب سليمان الحلبى رفاقه فى الأزهر بهذا المنطق المجرد للوطنية ليستنهض هممهم ، وحيث يصعب الاقناع والاقتناع يضيق الانسان من وهم الواقع والممكن والضرورى الذى حدثنا عنه أرسطو أنه شرط أساسى من شروط الخلق الفنى . كان ينبغى على ألفريد فرج ابراز أن سليمان الحلبى مجاهد جاء مصر « ليغازى فى سبيل الله بقتل الكفرة الفرنساوية » كما تقول عنه وثائق ذلك العصر ، فيجعل سليمان الحلبى يتكلم بالمنطق الطبيعى فى رجل مسلم عميق الايمان جارف العواطف مشحوذ الارادة كحد خنجره ، وهو أن الفرنسيس كفار لا يجوز لأمة المسلمين أن تهدأ حتى تطهر بلادها منهم . ولن يغض هذا من بطولة سليمان الحلبى قيد شعرة ، فهكذا كان أكثر الناس يفكرون حوالى عام ١٨٠٠ قبل أن تجب العاطفة القومية والعاطفة الوطنية العاطفة الدينية ..

عندئذ لوجد ألفريد فرج أن مثل هذا الشعور كان يمكن أن يجتاح قلب المصرى أو الشامى أو المغربى بلا تفرقة وأن قاتل كليبر ، ما دام ليس مجرد سفاح أجير ، كان يمكن أن يخرج من أية حارة أو عطفة فى بلاد المسلمين ..

من أجل هذا لجأ ألفريد فرج الى دروب ملتوية فى تحليل نفسية سليمان الحلبى ليتجنب مواجهة تحليل أفكاره . جعله يسير دائما كما يفعل السائرون نياما ، وهى حالة قريبة جدا من حالة هاملت ، مع فارق واحد خطير ، وهو أن هاملت كان المثل الأعلى لشلل الارادة بينما سليمان الحلبى كان المثل الأكمل للارادة المشحوذة » ..

وكان الدكتور لويس عوض فى مقالته هذه يريد من ألفريد فرج أن يكون مؤرخا قبل أن يكون فنانا برغم أن ألفريد فرج لم يكتب دراما تاريخية حتى يحاسب هذا الحساب التاريخى ٠٠ فله الحق كل الحق فى أن يحلل كما يشاء وأن يختلف مع حقائق التاريخ ما شاء له الاختلاف طالما أن هذا يخدم المقومات الجمالية والخصائص الفنية لعمله المسرحى٠ وعلينا أن نحاسبه فقط عندما يفشل فى تسخير هذه المقومات الجمالية واخضاع هذه الخصائص الفنية فى عملية الخلق الفنى ٠٠ واذا حاولنا أن نفرض عليه المنهج التاريخى الذى يحاول لويس عوض فرضه فسوف نعود بالفريد فرج الى عهد جورجى زيدان وقصصه التى أرخ فيها للعرب والاسلام ٠٠ وكان هدفه الأول هو ابراز التاريخ وترغيب القارىء فى الاطلاع عليه ٠٠ يقول جورجى زيدان فى مقدمته لقصة « الحجاج ابن يوسف » :

« وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس فى مطالعته والاستزادة منه ٠ وخصوصا لأننا نتوخى جهدنا أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لاهى عليه ٠ كما فعل بعض كتبة الافرنج ٠ ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية ، وانما جاء بالحقائق التاريخية لالباس الرواية ثوب الحقيقة ٠ فيجره ذلك الى التساهل فى سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء ٠ أما نحن فالعمدة فى رواياتنا على التاريخ ٠ وانما نأتى بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين فتبقى الحوادث التاريخية على حالها ٠ وندمج فى مجالها قصة غرامية تشوق المطالع الى استتمام قراءتها ؟ »

ولكن ألفريد فرج كفنان لم يهتم اطلاقا بهذه القاعدة ٠٠ وبذلك خرج بنا من دائرة ما وقع فعلا الى دائرة ما يمكن وقوعه وما يتحتم وقوعه ٠٠ وفى هذه الحالة يتفق مع قوانين التراجيديا التى أوردها أرسطو فى كتابه عن « فن الشعر » وهى كما يلى :

١ ـ ليس فى وظيفة الشاعر (لأن التراجيديا فى عهده كانت تكتب بالشعر) أن يهتم بما وقع فعلا ولكن بما هو ممكن أن يقع أو يجب ان يقع فعلا طبقا لقانون الاحتمال أو الضرورة ٠٠

٢ ـ المؤرخ يروى ما حدث أما الشاعر فيروى ما يمكن أن يحدث ٠ والشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث ان أحدهما يكتب نظما بينما الآخر يكتب نثرا ٠٠ فتاريخ هيرودوت يمكن أن ينظم ومع ذلك لا يخرج عن دائرة التاريخ ، ويستوى فى ذلك أن يؤدى بالوزن

أو بغير الوزن ٠ والفرق الحقيقي هو أن التاريخ يروى ما قد حدث بينما الشعر يروى ما يمكن أن يحدث ٠٠

٣ ـ الشعر اذن أرفع مقاما وأرقى فلسفة من التاريخ : ذلك لأن الشعر يعبر عن الكلى أما التاريخ فيعبر عن الجزئى ٠

٤ ـ والكلى هنا يعنى أن شخصا من نمط معين يتكلم أو يسلك تحت ظروف معينة طبقا لقانون الاحتمال أو الضرورة ، وهذه هى الكلية التى يستهدفها الشعر من الأسماء التى ينسبها الى الشخصيات ٠

٥ ـ ذلك واضح فى فن الكوميديا حين يبدأ الشاعر فى بناء العقدة على أساس الاحتمال ثم يسمى شخصياته بأسماء ذات مميزات خاصة ، وذلك على عكس ما يفعله شعراء الهجاء الذين يهجون أشخاصا بالذات ٠

٦ ـ مازال شعراء المأساة أو التراجيديا متمسكين بالأسماء الحقيقية ، وسبب ذلك أن ما هو ممكن ومحتمل قابل للتصديق ، وما لم يحدث بالفعل لا نصدق أنه محتمل الوقوع ٠ أما ما حدث بالفعل فمن الجلى أنه محتمل الحدوث ، والا لما حدث فعلا ٠٠

٧ ـ برغم هذا هناك بعض المآسى أو التراجيديات التى ليس بها الا اسم واحد مشهور أو اسمان مشهوران ، أما بقية الشخصيات فمن ابتكار الخيال ٠ وفى تراجيديات أخرى لا يوجد بها أسماء مشهورة كما نجد الحال فى تراجيديا « انثيوس » لأجاثون ، حيث نجد الأحداث والأسماء كلها من صنع الخيال ، ومع هذا فنحن نحس بالمتعة فيها على مستوى غيرها من المآسى ٠٠

٨ ـ بناء على هذا لا يتحتم علينا بالضرورة أن نتقيد مهما كان الجهد بالحكايات الموروثة وهى المضامين الشائعة فى المآسى ٠ بل ان من السخف أن نحاول التقيد بها ، اذ أن المضامين الشائعة والموضوعات المعروفة ذاتها ليست معروفة الا للقليلين ، ورغم هذا تمنح المتعة للجميع دون استثناء ٠

٩ ـ من هذا يتضح أن الشاعر أو « الخالق » يجب أن يكون صانع عقد لا صانع أشعار ، اذ انه شاعر لأنه يقلد ، وما يقلده هو الأفعال أو الأعمال أو الأحداث أو المواقف ٠٠

ومن الواضح أن ألفريد فرج قد تشبع بروح هذا المنهج الأرسطاطيلى ٠٠ وقد يقول البعض ان ذكر هذا المنهج فى هذه الدراسة

يتعارض مع جوهرها لأنها تنادى برفض أية قواعد مفروضة على العمل الفنى من خارجه ‥ ولكننا فى هذه الحالة يجب علينا أن نفرق بين الكاتب الذى يطبق أى منهج خارج عمله تطبيقا ساذجا بحيث لا يتعدى عمله دور التطبيق الحرفى ، مما يقتل فيه أية روح أو شخصية خاصة به، وبين المؤلف الذى يستفيد من المناهج التى لا تزال تثبت جدارتها على مر حقب التاريخ المختلفة ، ويستطيع أن يضعها فى خدمة عمله الفنى وبلورته ‥ ومن هذه المناهج ولا شك منهج أرسطو عن الدراما والذى نجده فى كتاب « فن الشعر » ، ولا نبالغ اذا قلنا ان معظم كتاب الدراما من سوفوكليس الى بيكيت ، قد استفادوا منه فى أعمالهم المسرحية ، لانه يتعامل مع حقائق علمية ثابتة تدخل فى تكوين ونظام الكون الذى نعيش فيه ، وستظل هذه الحقائق موجودة طالما أن هناك حياة فى هذا الكون ‥ ومن هذه الحقائق قانون الاحتمال أو الضرورة ودور التاريخ فى قص ما حدث بالفعل ، ودور المسرح فى قص ما يمكن أن يحدث أو ما يجب أن يحدث والدور الذى يلعبه كل من الكلى والجزئى ، وسر المتعة التى نجدها فى التراجيديا برغم أننا نأسى لما يحدث ، والحد الفاصل الذى يجب أن نضعه بين المؤرخ والمؤلف ‥

وعندما طبق هذا المنهج كما رأينا على كل من « سقوط فرعون » و « سليمان الحلبى » وجدنا أن كلتا المسرحيتين قد أثبتتا نجاحهما أمام هذا المحك ، ليس لأن المؤلف حاول تطبيق المنهج عليهما تطبيقا حرفيا ولكنه استطاع أن يتمثله حتى صار جزءا من كيانه ككاتب مسرحى يسرى فى قلمه كلما حاول وضعه على الورق لكتابة تراجيديا . وكان هذا المنهج عاصما لألفريد فرج من الوقوع فى الفجوة السحيقة بين التاريخ والدراما . وكثيرا ما يقع فيها كتاب الدراما التى تتخذ من التاريخ مضمونا لأن التاريخ يحتشد بالسبل الجانبية والمتاهات التى ربما يضل فيها الكاتب المسرحى طريقه ‥ ويحفل التاريخ أيضا بالشخصيات الأسطورية والأبطال الصناديد الذين يشلون الاحساس التراجيدى عند المؤلف ويقف أمامهم عاجزا عن السيطرة على احساسى الخوف والشفقة . وعلى هذا يتحول العنصر التراجيدى فى مسرحيته الى عنصر ملحمى حيث الأبطال لايهزمون بسبب خطأ فى تكوينهم البشرى ولكن القدر لابد أن ينتصر عليهم ‥ وبالتالى تنتفى صفة التراجيديا عن مسرحيته ‥ ومن الواضح أن ألفريد فرج قد وفق فى تجسيد العنصر التراجيدى لكل من بطليه المأسويين « اخناتون » و « سليمان الحلبى »‥

وبذلك أضاف الى المسرح العربى المعاصر جانبا آخر من الجوانب

التى ظلت تنقصه منذ أن نزح الكتاب والمشتغلون بالمسرح من الشام الى بلادنا فى القرن التاسع عشر حين قدموا المسرح فى صورته المعروفة عالميا ، برغم العيوب الجسيمة وأوجه النقص الخطيرة التى انتابته فى القرن الماضى وأوائل الحالى سواء فى النصوص التى قدمت مؤلفة أو مترجمة أو مقتبسة من التاريخ ..

فى مسرحية « الزير سالم » يستوحى ألفريد فرج السيرة الشعبية التى ألهمت من قبله المؤلف الشعبى المجهول ملحمته « الزير سالم » ورواها الرواة فى مقاهى القاهرة فى العصر المملوكى الذى زخر بالملاحم الكبيرة وعلى رأسها ملحمة « الزير سالم » التى تناقلتها الألسن فى أنحاء المشرق العربى كله لتظل ــ كما يعتقد ألفريد فرج ــ من روائع الأدب الشفاهى الذى أحيا سهرات مدن هذا الشرق العتيد مئات السنين ..

والآن لنأخذ فكرة سريعة عن « الزير سالم » فى الملحمة الشعبية لكى نرى الى أى مدى وفق ألفريد فرج فى اعادة صياغة هذه السيرة الملحمية التاريخية من خلال القالب الدرامى الذى يختلف فى خصائصه عن القالب الملحمى الذى يعتمد على البطولة المطلقة التى لا تعتريها نقاط ضعف أو ثغرات وهن فى تحديها للقدر .. وفى هذه الحالة لا يهزم الأبطال الملحميون بسبب ضعفهم البشرى ولكن لأن القدر أقوى منهم.. ولذلك فهم لا يثيرون أحاسيس الخوف والشفقة والرعب والعطف فى نفوسنا لأنهم لا يشاركوننا ضعفنا كبشر بل ينتمون الى عالم البطولة المعجزة التى ترتفع فوق مستويات الضعف والطموح البشرى .. ولذلك لا يملك المنصتين الى الملحمة الشعبية سوى احساسات الدهشة والاعجاب والانبهار التى تستولى على الانسان عندما يرى معجزة خارقة تقع أمام عينيه أو يسمع عنها بأذنيه .. أما البطل التراجيدى فنحن نشاركه احساساته وتسرى فى وجداننا أحاسيس الخوف والشفقة بسبب نقطة الضعف التى جبلت عليها طبيعته البشرية والتى تصر على دفعه الى حتفه دون هوادة أو رحمة وهو نفسه لا يملك لها دفعا أو مقاومة .. وذلك ما فعله ألفريد فرج عندما أضاف نقطة الضعف المتمثلة فى حب سالم للمجون والعربدة والتى أدت الى نفيه خارج المدينة .. وقد يقول قائل ان حب سالم للمجون والعربدة كان موجودا أصلا فى الملحمة الشعبية ولم يأت به ألفريد فرج من عندياته ، ولكننا نجد ألفريد فرج يركز بأسلوب درامى مكثف من خلال تطوير الأحداث وتسلسل المواقف على نقطة الضعف تلك بحيث أصبحت العامل الأول والفعال فى كل المصائب التى حدثت بعد ذلك :

كليب : الحقيقة انى أحبك ، ولا يعجبنى مجونك ، فابغضك لأنى أتمنى لك الكمال . أسأل نفسى : لم لا يكون أخى مثلى ؟

سالم : لا أستطيع ..

ولنعد الآن الى الزير سالم بطل الملحمة الشعبية لنعرف من هو .. هو ابن ربيعة ملك بنى قيس ، بكريين وتغلبيين ، وأخو كليب صاحب بادية الشام وتخوم دولة الروم وشمال الجزيرة العربية وسيد القيسيين ، الشاعر الخالد ، الماجن العربيد ، المنتقم لمقتل أخيه انتقاما داميا عنيفا تحدث به التاريخ ، أبو ليلى المهلهل الأمير سالم زير النساء فارس الوقائع العجيبة .. هذه هى الخصائص الأساسية لبطل الملحمة الشعبية .. ويتساءل الفريد فرج : ومع ذلك ، من يكون ؟

« أى نوع من الرجال هو ، وأية أفكار وخواطر وخصال أسقطها عليه الشاعر الشعبى مؤلف سيرته ؟

أهو نسخة شعبية من امرىء القيس بن حجر الكندى الشاعر الجاهلى الكبير بن ملك كندة الذى تصعلك معربدا فى الجزيرة العربية لا يرعى حرمة ولا عرضا حتى طرده أبوه ، فهام على وجهه مع أصحابه أهل المجون والبدوات .. فلما أتاه مقتل أبيه قال قولته المشهورة المأثورة : « ضيعنى أبى صغيرا وحملنى وزر الثأر كبيرا . لا صحو اليوم ولا سكر غدا ، اليوم خمر وغدا أمر » ، ثم عبأ الأنصار والأعوان للانتقام لأبيه فى حروب فاشلة لم يحرز فيها نصرا يشفى الغليل ؟

فالأمير سالم هو الآخر تعرض للنفى ، نتيجة لمكيدة دبرتها الملكة جليلة زوجة أخيه كليب ، وتصعلك فى الصحراء حتى دهمه نبأ مقتل أخيه فامتشق السيف وخاض الحرب أربعين عاما متصلة رهيبة انتقاما للأخ ..

أم ترى هو المحب لأخيه ، الذى يفديه ويقتحم وادى السباع بحثا عن دواء يشفى مرضه ، ويصفح عن مكائد جليلة حبا فى الأخ ، ويرفض كل مصالحة بعد مقتل كليب الا أن يعود كليب حيا سويا أو يبيد قبيلة بكر على حد سيفه ؟ .

أو ترى هو الفارس المعجز فى بسالته ودهائه وقوة ذراعه ، القادر على كل الحيل وضروب الفتوة والشجاعة ، القادر على احتمال أخطر الجراح والشفاء بعد ذلك ؟ ..

هو فى تصور الفنان الشعبى القديم : الفارس المغوار ، والمحب لأخيه فوق كل اعتبار ، الداعر الماجن ، الداهية ، والبطل المدافع عن حق » ..

ويعود ألفريد فرج الى التساؤل : « ولكن أى حق ؟ . ما مطلبه ؟ وما مبلغ حقه فى هذا الطلب ؟ » .

اذا عدنا للأصل التاريخى للواقعة ، نجد حديث التاريخ يذم كليبا القتيل ويتهمه بالطغيان والاستبداد ويعقد البطولة للأمير جساس قاتله وابن عمه ، ويصم المهلهل سالم الزير بالدموية والعصبية العمياء ..

فان رجعنا للملحمة الشعبية ، نجد من المؤلف القديم عطفا على كليب وهالة الضحية حول رأسه الساقط ظلما وغدرا وغيلة ، وهالة البطولة الفذة حول رأس سالم الزير طالب أخيه حيا أو ابادة بنى بكر قبيلة جساس عن آخرها .. » .

ولكن ألفريد فرج لا يعتقد أن بطولة الزير سالم تنبع من الانتقام الدموى الذى يعتبر فى حد ذاته نزوة نفس خبيثة ، ولا حق الا بالقصاص العدل .. ولقد بدأت اعادة الصياغة والتشكيل فى مسرحية « الزير سالم » بالسبب الذى ألهم أجيال المصريين والعرب وثبتهم على كراسى المقاهى وندوات الاستماع مئات السنين ينصتون لسيرة الأمير سالم العجيبة .. وقد حاول ألفريد فرج اكتشاف طرف الخيط فى زحمة التفاصيل المتراكمة والصياغة المرتبكة ، ان أخذناها بمقاييسنا العصرية ، والتراكيب المشوشة ان احتكمنا لذوقنا الحديث .. وكان طرف الخيط هو السبب العجيب فى طلب سالم لأخيه القتيل حيا ؟ فقد انعقدت ندوة السادات والأمراء بعد الحرب لفرض القصاص على القاتل ودفع الدية لولى الدم .. طلبوا الى الأمير سالم أن يحدد سعر الترضية التى يطلبها عوضا عن أخيه ، من الابل والذهب والأمتعة .. ولكن الأمير سالم رفض كل هذا لأنه هراء فى نظره .. فلا يوجد المال والمتاع الذى يمكن أن يعوض عن فقد الأخ الحبيب .. وهذا ليس من العدل فى شىء لأنه لا يوجد على وجه هذه الأرض ما يعادل حياة أخيه التى أهدرت .. ويعلق ألفريد فرج فى مقدمة المسرحية على طلب سالم لأخيه حيا بقوله :

« طلب مضحك ومؤس ، الا أن ظاهره عدل ، ولعل باطنه عدل كذلك . عدل لا معقول ، الا أنه عدل ، كما أنه لا معقول .

فلم يك سالم الزير يطلب الا معجزة صغيرة غير أنها عادلة . أيعقل أنه كان يطلبها من البكريين ، من القاتل أم من عشيرته ؟

لا . كان يطلبها من الطبيعة . من السماء والأرض والنجوم . لا شك . فلما كان سالم الزير عربيدا فى الحب لا يطلب الا اللذة

الكاملة ، عربيدا فى الشعر لا يطلب الا الكلمة الكاملة ، فقد كان عربيدا فى الفكر لا يطلب الا الحقيقة الكاملة · العدل الحق : جوهر العـــدل وخلاصته النيرة · فما دام كليب قد مـــات غدرا وغيلة فليعد كامـل الحياة ··

الا أن هذا المطلب الخارق البسيط يتطلب معجزة · ذلك أن الزمن يناصبه العداء · فالزمن يمشى قدما الى الأمام ، ولا يرجـــع الى الوراء أبدا · ما يفعله الانسان ؛ لا يمكن الغاؤه ؛ ما لم يفعله الانسان ؛ لا يمكن العودة بالزمن لتداركه · ذلك هو القانون الطبيعي الصارم الحاسم · وبه يبطل كل أثر رجعى للعدل · هذا هو نظام الكون وقانون الطبيعة ومسار الفلك · هذه هى الصفعة التى صـفع بها القـــانون الطبيعى أحـــلام الانسان ·· » ·

وقد تفادى ألفريد فرج التفاصيل الجانبية التى لا ترتبط حيويـا بالخط الأساسى الذى تتبعه مسرحيته ·· وهو الخط النابع من الصراع بين الانسان والزمن ومحاولة الانسان اليائسة للوقوف فى وجه الزمن القاسى الصارم الذى لا يراعى حياة الانسان ·· ذلك الخط الذى أخذه ألفريد فرج من الملحمة الشعبية والذى ساعده على اخراج المتتابعـــات الدرامية المترتبة عليه بعيدا عن المنحنيات والشوائب التى يدمجها المؤلف الشعبى فى النص لاثارة حب الاستطلاع عند مستمعيه ·· حتى ولو خرج حب الاستطلاع هـذا عن المعنى الأساسى للسيرة ، لأنه غالبا ما يتمتع المؤلف الشعبى بلذة الحكى فى حد ذاتها وفى أجزاء عديدة من السيرة ·· ويعلق ألفريد فرج على صراع الانسان ضد دورة الزمن ممثلا فى بطله الزير سالم فيقول :

« ·· ولكن ، مع ذلك ، ثمة ثغرة رحمة بعد كل شيء · نعم · فمن الممكن أن يعود كليب حيا ، ان لم يكن باللحم والدم المادى ، فلربما بمعنى آخر ·· نعم ، فله ولد ، هو الأمير هجرس ، ولى الدم · وصاحب البيت وسيد القوم بعد أبيه · ان القانون الصارم اذن يمكن أن ينطوى على معنى من معانى الرحمة ، مما يعزى ، مما يعوض ، مما يفتح أفق الأمل لصاحب النظرة الشاملة · أمل فى أن يتحقق العدل الفلسفى بمعنى ما وأمل فى الائتلاف القومى ·· أما فى أن تلبى الطبيعة وأحكامها نفسها ما ينشده الاخوة ، الذين فرض عليهم التفرق والخصام ، من أسباب التماسك والمنعة أمام التحديات ·· »

هذا هو طرف الخيط الذى التقطه ألفريد فرج وأبرزه للقارىء أو

المتفرج ٠٠ وقد استهواه لأنه ـ على حد قوله ـ منذ أن قرأ « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم لم يستمتع ثانية بفكرة الزمن فى عمل فنى الا عندما فهم الملحمة الشعبية « الزير سالم » على هذا الوجه ولا شك أن هذا المعنى يبث حياة جديدة فى ملحمة شعبية كاد التقدم العلمى والصيغ الفنية الحـــديثة تبيد آثارها ، كادت السينما والتليفزيون والقصـــة تلقى بها الى الظل ٠٠ وقد أضاف ألفريد فرج الى الخط الذى التقطه من الملحمة الشعبية ، تركيبا دراميا صادرا عن الصراع بين الانسان والزمن مما منح مسرحيته وحدة فكرية نزعت بها الى التجريد بسبب ارتباطها الوثيق بالخط ، مما أخضع كل عناصر المسرحية اخضاعا كاملا له ومن ثم فلم نعرف من الشخصيات والمواقف والأحداث أية جوانب سوى تلك التى تتعلق بهذا الخط ٠٠ وان كان قد جنبها الكثير من النتوءات والأورام الا أنه سـلبها تلك الحياة الزاخـرة والحافلة التى نجـدها فى الملحمة الشعبية ٠٠ وهنا يبدو التناقض الذى قد يقع فيه النقاد عندما يطلبون من الكاتب أن يلتزم بالخط الدرامى الأساسى فى مسرحيته واذا فعل الكاتب هذا دمغوا مسرحيته بخلوها من الحياة الزاخرة الخصبة ٠٠ واذا حاول الكاتب ادماج ملامح تلك الحيـاة فى مضمونه وصموا مسرحيتـه بالاصابة بالأورام والتجاعيد والنتوءات ٠٠ ولذلك فالنقاد كثيرا ما يحيرون الكتاب ٠٠ وفى الواقع فان الفريقين مظلومان بسبب تلك المعادلة الصعبة التى تفترض فى الفن أن يقوم بالاخضاع الكلى للحياة ، وفى نفس الوقت يتحتم أن لا يفقد الفن بريق الحياة وخصوبتها ٠٠ ورغم صعوبة المعادلة فلا مفر منها لأنه يفترض فى أى عمل فنى أن يخضع مضمونه المستمد من الحياة لحتميات شكله الفنى بشرط أن تصبح هذه الحياة خاصة بالعمل عند الانتهاء من خلقه ٠

فى مسرحية « على جناح التبريزى وتابعه قفة » يستوحى ألفريد فرج قصة التبريزى وقفة من ثلاث حكايات فى « ألف ليلة وليلة » هى حكاية « المائدة الوهمية » وحكاية « الجراب » وحكاية « معروف الاسكافى » ٠٠ ومضمون « المائدة الوهمية » يدور حول شاب غنى يمازح ضيفا عابرا ما حكه طمعا فى كرمه ٠ بينما تصور حكاية « الجراب » رجلا وقع ضحية وهم عجيب بأن الدنيا بأسرها تلخصت فكانت فى جراب صغير خيل له وهمه أنه مالكه ٠ أما حكاية « معروف الاسكافى » فتحكى عن اسكافى فقير أراد أن يتجنب فى غربته هوان السؤال فتظاهر بالثراء والسخاء حتى انهالت عليه الهدايا والقروض ممن طمعوا فى ثرائه وفى سخائه المزعومين ٠٠

ورغم أن الحكايات الثلاث متباعدة من حيث مواقعها فى « ألف ليلة

وليلة » ، ومن حيث جوهرها ومذاقها فقد ألحت على ألفريد فرج فكرة أنها متجانسة جدا ، لأن كلا من الأبطال الثلاثة أملى عليه تكوينه النفسى وخياله الخاص الرغبة فى ايهام النفس والغير - باقتدار - بوجود غير الموجود فى الواقع ٠٠ ويعتقد ألفريد فرج أن الايهام فعل يصدر عن ملكة عظيمة من ملكات الانسان - التخيل والتخييل ٠٠ وهى ملكة شديـدة التنوع وعجيبة ، لأنه عن طريقها يستطيع الانسان أن يتعامل مع رمز الشيء أو صورته كأنه يتعامل مع الشيء ذاته ٠٠ فيتعامل مع الخريطة كأنه يتعامل مع الأرض والبحار والجبال ٠٠ ويتعامل مع الأرقام والمعادلات وكأنه يتعامل مع ذات الأشياء التى ترمز لها هذه الأرقام والمعـــادلات ، ويتأثر بالفنون كأنه يتأثر بأفعال واقعية فى الحياة ٠

ويرى الفريد فرج أن الايهام الذى يمارسه الانسان بالبداهة وبكل ارتياح فى تفاصيل كثيرة من حياته اليومية لا يخضع لحكم واحد أو صفة واحدة ٠٠ فالناس تصفه أحيانا بالموهبة الفنية القادرة وأحيانا بالاحتيال أو بالجنون ، حسب غاية وقصد صانعه - لا ، بل حسب تقديرنا نحن لغاية وقصد صانعه ٠٠ ولهذا تختلف غاية التبريزى من الايهـــام الذى يصنعه قفة ، لأن التبريزى يمارسه بالبداهة وبكل ارتياح فى تفاصيل حياته اليومية بينما يتصنعه قفة لأغراض مؤقتة وقصيرة النظـــر وفى نفس الوقت يختلف تقديرنا نحن لغاية وقصد كل منهما من الايهام الذى يصنعه ٠٠

وعندما استوحى ألفريد فرج شخصيتى التبريزى وقفة من « ألف ليلة وليلة » لم يتصور أبدا أن أيا منهما عاش فى مدينة بعينها ذات عصر بعينه شأن المسرحيات الواقعية أو التاريخية ٠٠ يعلق ألفريد فرج عليهما بقوله :

« ولعلهما يختلفان فى ذلك حتى عن شقيقهما أبى الفضـــول حلاق بغداد كما صنعته بنفسى ٠ أتخيل أننا لو شئنا أن نستخرج لأى من أبطال هذه المسرحية « على جناح التبريزى وتابعه قفة » بطاقة شخصية لتعين علينا أن نسجل فيها محل ميلاده : « ألف ليلة وليلة » ٠٠ وتاريخ الميلاد : ذات ليلة ٠٠

وبذلك نتجنب نحن الممثلين والمخرجين والمتفرجين والقراء تصـــور أى من أبطالنا على أى نحو واقعى ٠٠ أنا أتصورهم على المسرح مجردين من أى ايحاء واقعى ٠ ولا يتنافى هذا أبداع مع كونهم شخصيات حقيقية٠ كما أن الحلم حقيقى مع أنه لم يحدث فى الواقـــع ٠٠ كما أن الخيال والأفكار المنطلقة من الوجدان حقيقية برغم أنها لم تكتسب شرعية الوجود الواقعى ٠٠

لذلك أتصور الاطار المناسب للمسرحية معتمدا على تأثيرات الحواديت الخيالية سواء فى الأداء أو فى الحركة أو فى الديكور والملابس أو فى سائر المؤثرات الفنية · ذلك أن الاطـار الواقعى ، والمؤثرات الفنيـة الواقعية لا بد أن تحطم أجنحة « على جناح التبريزى وتابعه قفة » وتهوى بها من السماء الى الأرض · وعندئذ ستتحول هذه الخاطرة السحرية التى تستمد جمالها من طابع الحواديت الشعبية الى مجرد قصة محتال واقعية ورخيصة ·· » ·

ولقد حرص ألفريد فرج أشد الحرص على هذا الجو الأثيرى والخاطر السحرى ·· وبذلك احتفظ بجو « ألف ليلة وليلة » الساحر وفى نفس الوقت اســتخدم هـذا الجو الزاخر بالايهام والتهويم اللذيذ فى المرونة والسيولة التى ميزت تدفق الأحداث وتسلسل المواقف ، وجنبت المسرحية التفسيرات الجافة والمنطق المتعسف الذى يكمن وراء التحليل الآلى للرموز والمواقف ·· لعله من قبيـل التزيد غير المناسب أن نتحدث فى شـأن القافلة التى طالما تحدث عنها التبريزى فى المسرحية لأننا بهذا ــ كما يعتقد ألفريد فرج ــ نشق بقسوة صدر العصفور الاستوائى الجميل لنشرح قلبه ··· ولنستعمل كلماته فى هذا الصدد عندما يقول :

« ويستدرجنى لهذا التزيد القبيح أننا درجنا على محاولة اخضاع كل شىء للتحليل والتفسير فلم نترك لشاعر خاطرة دون أن ندخلهـا معاملنا العاطلة عن الجمال لنزهق روحها بالشرح والتعليم · حتى اللوحات الفنية والموسيقى لم تسلم من تطلعاتنا التعليمية · فى تصورى أن قافلة التبريزى ، وتوقعات من صدقوه لم تكن الا شكلا صاغ فيه الناس أشواقا قديمة ساخنة · أمل تعلقت به القلوب ·

أعتقد أنه من قبيل توقعات العلماء فى عصرنا الحديث عن ثمار التقدم التكنولوجى وتوقعات الناس عما سيتمخض عنه تحقيق السلام الدائم فى العالم وتخصيص ميزانيات الحرب لرفاهية الانسان ·

القافلة · نعم ستجىء · وهى الجزاء العادل لجهاد الانسان فى السلم والحرب ، والعمل ومواجهة المشقات · انها الواحة الخضراء وراء الجبل · الأمل ·

ولعل التبريزى قد استثمر هذا الأمل بغير استقامة · أو لعل قفة استثمره بشطارة الكوميديان الشعبى ورخصته الشاملة ليعاقب الأغنياء ويغدق على الفقراء ــ ساخرا طول الوقت هو وصاحبه ممن حوله ، يحيك

المقالب ويقع فى حبائل مكائده ·· ولكننا نجد التبريزى فجأة وقد تحول من الايهام الى التوهم ــ وقد كانت نفسه دائما على استعداد لهذا التحول ، فانضم بذلك الى صفوف « أصدقائه الفقراء » انضماما كاملا أثار عليه قفة ··

ولا أجدنى أنسب وأحق من يرسم الخط الفاصل فى شخصيـــة التبريزى بين المبشر والمحتال ، أو بين الممثل والمجنـــون ·· وان كنت ألاحظ ــ بغير قليل من الدهشة ــ اننا عادة نغفر المزاعم الخيالية ان اتخذت صورة المزاح أو الفن ، بل ونبتهج لها ·· ثم نفقد مرحنا فجأة اذا تبينا أن المزحة أصابت أكياس النقود ·· ان المهرج يرى وجوهـا ضاحكـــة ومنتشية من حوله فاذا ما أغراه ذلك بأن يمد قبعته للمشاهدين صدمه التجهم الفجائى غير المبرر ·· » ·

وفى رأى ألفريد فرج أن ثنائى التبريزى وقفة وحكاياتهما مع الحياة ، بأصولها الشعبية وتشكيله الدرامى ، كانت بمثابة حلم جميل أبهجـه وأراد أن يبهج به غيره ·· حلق به وأراد أن يحلق به غيره ·· طيف رقيق انبثق عن رغبات الطفولة فى نفسه وأراد له أن يمس أوتار الطفولة فى النفوس ·· وبحلاوته الشعبية ، وخياله المطلق ، وبما يتلألأ فيه من حب ، ومرح ، وفكاهة ، واشارات لجمال الحياة · وقد قصد الكاتب أن يصوغ حكايتهما من نغمات شعبية صافية وساذجة ، بالـدق على أوتار عربية خالصة ، وأن يهديها الى أشواق الطفولة فى كل نفس ·· **ويحاول ألفريد فرج ربط مضمونه التاريخى القديم بتيار عصره فيقول :**

« غير أنى لا بد أن ألفت النظر هنا الى أن الانسان منذ ألف عام ، حين صاغ حواديت « ألف ليلة » وقبلها ·· قبل أن يتمخض ذهنه عن الأفكار الاشتراكية ، وأفكار العدل الاجتماعى بآلاف السنوات ·· كـان يحلم دائما ــ فى جده وفى هزله ــ بالعدل المادى ·· كيف لا يحلم الجائع بالطعام الوفير ، وكيف لا يتخيل المحروم ورقيق النفس عالما لا حرمان فيه ؟ ان ضمير الانسان ظل يقظا للاعتراض على الواقع المرير أو المختل ، فيعبر عن اعتراضه هذا بالأسلوب الذى تجود به قريحة كل عصر ·· وقد تصورت أحلام المؤلف الشعبى المبدع فى « ألف ليلة وليلة » قد حلقت فى سماوات العدل التى حلق فيها مؤلف حكايات « روبين هود » المنسوجة من خيوط الخرافة ، والمطلوبة فى الحقيقة ·

وهــكذا أبدع المؤلف الشعبى الخيــوط الكثيرة التى نسجت منها شخصية التبريزى مغامر · صعلوك · مترف · ذكى · جسور · مرح ·

متلاف · حاذق · ممثل · خيالى · شارد فى عالمه الخاص · محب للحياة والجمال · طالب عدل ·

والخيوط الأخرى التى صاغ بها شخصيات الحرفيين الكثيرين فى ألف ليلة وليلة والتى نسجت منها شخصية قفة ·· الساخر · الصعلوك· المدبر · الواقعى · المتشبث بالممكن · المحب للحياة والمرح · كبير القلب متواضع الأحلام ·· » ·

هذا هو اعتراف ألفريد فرج بدينه الفنى لمؤلف « ألف ليلة وليلة » وهو مصدر أى حب يمنحه المتفرج أو القارىء للثنائى الغريب ، والسبب الذى تفتح به قلب الأميرة الرقيق لفارسها الجميل ·· وان كان ألفريد فرج يعترف بدينه الفنى لمؤلف « ألف ليلة وليلة » فنحن نعترف بديننا الجمالى له على هذه المسرحية الجميلة التى نسجها من جو ألف ليلة وليلة وشكلها فى قالب درامى جميل · ساحر · ساخر · أخاذ ·· عاد بنا الى أحلام طفولتنا العذبة التى لم تكن تعرف الضغائن والأحقـــاد والضيق والتــوتر ·· بل كل شىء ينبع نقيـا صافيا من قلـوب طاهرة غضــــة بريئة ··

★ ★ ★

من هذا يتضح لنا أن المضمون الذى اختاره ألفريد فرج لمسرحياته قد بذل ما فى وسعه لاخضاعه اخضاعا كاملا لحتميـــات الفن وضرورات الدراما ومقتضيات الشكل ·· وسواء أكان هذا المضمون نابعا من التاريخ أو مستوحى من « ألـفـليلة وليلة » أو من السير والملاحم الشعبية فقد طبق المؤلف نفس المنهج الدرامى الذى يحتم عليه أن يقف داخل منطقة الدراما ويستشرف بعد ذلك آفاق التاريخ والقصص والملاحم الشعبية ·· أى ينظر اليها بعين الفنان الدرامى ، لا بعين المؤرخ أو الراوى ، لأن التاريخ لا يعد ميدان تخصصه ، ولكنه ينظر اليه من وجهة نظره الدرامية ويتوقف توفيقه أو اخفاقه على المدى الذى يخضع فيه مادته المستوحـاة لحتميات الفن الدرامى ، وعلى الزاوية التى يختار النظر منها كفنان أولا وقبل كل شىء ·



خاتمـة

أكدت دراستنا هذه للغة المسرح عند ألفريد فـــرج أن الخطوط العريضة التى تمثلت فى « مفهوم البطولة » و « الغلالة الشعرية » و « لغة المسرح » و « التاريخ والدراما » قد منحت مسرحه الشخصية المميزة له ‥ ولا نقصد أن مسرحياته كانت مجرد تأكيد متكرر وممل لهذه الخطوط، ولكنها كانت بمثابة التنويعات والتفريعات التى توضـــح أبعاد الخـــط الأساسى ‥ ونحن نؤمن أن المسرحيات تختلف اختلاف بصمات الأصابع حتى لو كانت من خلق كاتب واحد ولكن مع هذا نعتقد أن كل كاتب قد ترعرع فى ظروف معينة أوحت اليه بأفكار خاصة ونظرة معينة تختلف عن بقية كتاب المسرح،هذه الأفكار والنظرة الخاصة غالبا ما تتردد أصداؤها فى أعماله المختلفة ‥ ولا عيب فى هذا طالما أنه لا يقع فى خطأ الرتابـة والتكرار ‥ ويعود هذا الى سيطرة الكاتب عليها أثناء عملية الخلـــق الدرامى ‥ ولو أنه ترك لها العنان لجعلت مسرحياته نسخا شائهة من بعضها البعض ‥

وقد وفق ألفريد فرج فى خلق العديد من الأبطال الدراميين من أمثال اخناتون وأبو الفضول وسليمان الحلبى والزير سالم وعلى جناح التبريزى وتابعه قفة ‥ ورغم أننا نحس بكيانهم الخاص وشخصياتهم المستقلة ، فاننا لا نستطيع دراستهم منفصلين عن النص المسرحى لارتباطهم العضوى

به حيث انهم يستمدون حياتهم منه ·· وهـذه من أهم الاضافات التى اضافها ألفريد فرج الى المسرح العربى المعـاصر ، لأن كثيرا من الكتاب الذين اعتنوا بالأبطال الدراميين عناية خاصة نسوا فى غمـرة حماسهم الشكل الفنى للمسرحية ، فاستحالت أعمالهم فى كثير من الأحيـان الى مجرد ترجمة تاريخية أو سيرة درامية ـ اذا صح استعمال هذا التعبير ـ للبطل الدرامى ··

أما الغلالة الشعرية التى ميزت معظم مسرحيات ألفريد فرج فقـد مكنته من استغلال الخصوبة اللغوية والثقل الجمالى والتركيز الفعال فى تشكيل أعماله ·· وهى العوامل التى تمنح الحدث الدرامى دفعات متتالية تضاعف من حيوية المسرحية وتجنبها ثغرات السرد التقريرى والاطناب النثرى ·· ولم تغر الغلالة الشعرية ألفريد فرج بالجرى وراء الغنائيـة التطريبية التى تفسد من هارمونية الشكل لاهتمامها بالزخارف اللفظية والمحسنات البديعية واللفظية والايقاعات المتكررة والرتيبة بصرف النظر عن تطور الحدث وبلورة الشخصية وتلقائية الموقف ·· فالغلالة الشعرية لم تخرج عن القيام بدور تلك الموسيقى الخلفية التى تدق بايقاعها فى خلفية قصائد الشعر ·· ورغم أن مسرحيات ألفريد فرج قد كتبت كلها بالنثر فانها استغلت روح الشعر فى اشاعة الحيوية والخصوبة والكثافة بين أرجائها ايمانا من المؤلف بأن الدراما والشعر هما شىء واحد ··

ولقد أثبت ألفريد فرج أن هناك لغة خاصة بالمسرح لا بد للكاتب المسرحى أن يتمثلها ويطوعها ويشـكلها بدافـع من كيانـه الذاتى ، وباستيعاب تقاليد المسرح العالمى على مر العصور ·· لأنه يتحتم عليه أن يوجد لنفسه معيارا خاصا للتعبير عن الموقف الذى يعالجه وذلك عـن طريق تطويع أداة اللغة فى سبيل خدمة عمله ·· لأن القضية تتركز فى أنها لغة فن أو لا فن وليست قضية فصحى أو عامية أو دارجة ···· الخ ·· والمضمون هو الذى يقوم بتشكيل اللغة وتطويعها فاذا تنافر معها فى حالة فرض الكاتب على مضمونه لغة معينة لا تتمشى مع طبيعته فلا بد أن يحدث انفصام بين الشكل والمضمون ، والضحية الوحيدة لهذا الانفصام هو العمل الفنى نفسه ··

وفى مسرحيات ألفريد فرج التى استمد مضمونها من التاريخ استطاع أن يوفق بين المضمون التاريخى والشكل الدرامى ·· ولم يترك التاريخ يسيطر على الدراما بحيث يحيل مسرحياته الى مجرد عرض تاريخى لأحداث وقعت فى حقبة معينة ، لأن المؤلف وفق فى تفـادى منحنيات التاريخ وتجنب متاهات السيرة الشعبية عن طريق ارتباطه بالعمود الفقرى واللغة

الدرامية لمسرحياته ٠٠ وهو ما وفر عليه الكثير من التجـاعيد والنتوءات والأورام التى تصيب المسرحيات التاريخية التقليدية ٠٠

هذه هى الانجازات التى أضافها ألفريد فرج الى لغة المسرح المعاصر وساهم بها فى ارساء الدعائم الفنية والتقاليد الدرامية التى تمنح مسرحنا شخصيته المميزة ٠٠ ولقد استطاع ألفريد فرج هضم التقاليد العالميـة للمسرح واستفاد منها فى خلق أعماله ولكنه وفق فى ابراز المضمـــون النابع من وجداننا وضمير أمتنا العربية لأنه لم يحاول تقليـــد النماذج العالمية ومحاكاتها بسذاجة ، بل شد قلمه الى جذور أرضنا وأخذ منها مادته الفنية ، ثم قام بصهرها وتطويعها من واقع خبرته ودراساته ، وتمكنه من لغة المسرح ٠



مضمون الدراسة

صفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٦/٢٧١٩

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ٠٩٥٣ ـ ٣